"Os autores que escolhemos para compor *Leituras da morte* vivem em diferentes países (Japão, Estados Unidos, Inglaterra e Brasil) e discutem temas variados, como arte, violência nas grandes metrópoles, terrorismo, guerras e formas de vida. Eles analisam nexos de sentido entre os discursos da morte, a significação da perda, as suas representações e a experiência crua da mortalidade.

O leitor vai perceber a reincidência de algumas citações entre os diversos textos que refletem, antes de mais nada, acerca da nossa exposição à morte como princípio radical de (in)comunicação. Esta é uma preocupação que tem atravessado o mundo, organizando-se como um acordo tácito de sobrevivência que ainda aposta na coletividade e na necessidade de se reaprender a viver junto: a solução adaptativa mais viável para todo ser vivo, inclusive para nós, imprudentes seres humanos."

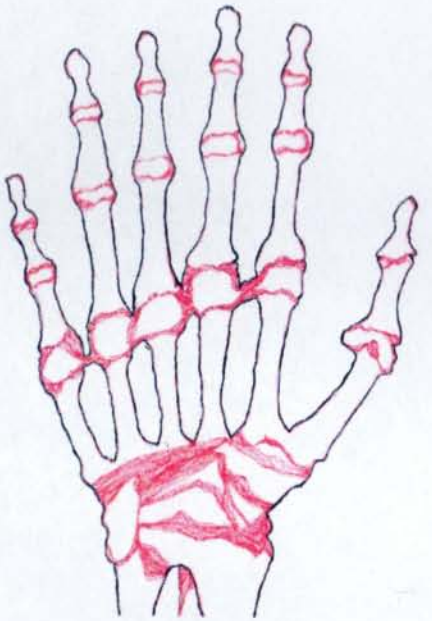
Christine Greiner

ISBN 978-85-7419-767-8

9 788574 197678

CHRISTINE GREINER
CLAUDIA AMORIM
(ORGS.)

Leituras da morte



ANNABLUME

Leituras do Corpo
Dirigida por Christine Greiner

Leituras do Corpo
Dirigida por Christine Greiner

Títulos Publicados:

Leituras do Corpo
stine Greiner e Claudia Amorim (orgs.)

Antonin Artaud – teatro e ritual
Cassiano Sydow Quilici

Leituras do sexo
stine Greiner e Claudia Amorim (orgs.)

O Kuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês
Marco Souza

po – pistas para estudos indisciplinares
Christine Greiner

LEITURAS DA MORTE

Christine Greiner
Claudia Amorim
(organizadoras)

Leituras da Morte

ANNABLUME

Infothes Informação e Tesauro

G839 Greiner, Christine, Org.; Amorim, Claudia, Org.
Leituras da morte. / Organização de Christine Greiner e Claudia Amorim. – São Paulo: Annablume 2007. (Leituras do Corpo)
142 p. ; 11,5 x 20 cm.

ISBN 978-85-7419-767-8

1. Morte. 2. Cultura da Morte. 3. Violência. 4. Terrorismo. 5. Banalização da Morte. I. Título.

CDU 236.1
CDD 236

Catalogação elaborada por Wanda Lucia Schmidt – CRB-8-1922

LEITURAS DA MORTE

Coordenação de produção: Ivan Antunes
Revisão: Toni Faria
Produção: Rai Lopes – paginação
Finalização: Vinícius Viana

CONSELHO EDITORIAL
Eduardo Peñuela Cañizal
Norval Baitello Junior
Maria Odila Leite da Silva Dias
Celia Maria Marinho de Azevedo
Gustavo Bernardo Krause
Maria de Lourdes Sekeff (*in memoriam*)
Cecilia de Almeida Salles
Pedro Roberto Jacobi
Lucrécia D'Aléssio Ferrara

1ª edição: novembro de 2007
Reimpressão: outubro de 2009

© Christine Greiner | Claudia Amorim

ANNABLUME editora . comunicação
Rua Martins, 300 . Butantã
05511-000 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax. (011) 3812-6764 – Televendas 3031-1754
www.annablume.com.br

Sumário

INTRODUÇÃO

A EXPERIÊNCIA DA MORTE COMO POTÊNCIA DE VIDA 11
Christine Greiner

PARTE 1 – A EXPOSIÇÃO À MORTE E AS FORMAS-DE-VIDA

A VIDA DESNUDADA 21
Peter Pál Pelbart
AS PANTUFAS DE ARTAUD SEGUNDO HIJIKATA 37
Kuniichi Uno
DELÍRIO DA CARNE: ARTE E BIOPOLÍTICA NO ESPAÇO DO AGORA 53
Michal Kobialka

PARTE 2 – O CIRCUITO URBANO DA BANALIZAÇÃO DA MORTE

A MORTE, A ARTE E A MEDUSA 81
Claudia Amorim
CARNE URBANA 89
Gail Weiss
O PRESENTE DO TERROR: O ATAQUE SUICIDA COMO *POTLATCH* 105
Ross Birrell
FRAGMENTOS DO DISCURSO DA MORTE ATÔMICA 129
Marcos Reigota

INTRODUÇÃO

A EXPERIÊNCIA DA MORTE COMO POTÊNCIA DE VIDA

Christine Greiner

Embora já tenham se passado 70 anos desde dezembro de 1943, quando Primo Levi foi capturado pelas milícias fascistas e levado para o campo de concentração em Auschwitz, as suas lembranças e testemunhos marcam até hoje boa parte das discussões sobre a exposição à morte e a perda da humanidade. Há um ressurgimento das discussões acerca do holocausto nos últimos anos, tendo em vista acontecimentos recentes que atualizaram a necessidade de reflexão em torno de genocídios, atentados terroristas e campos de exclusão. Um dos responsáveis pelo deslocamento deste estado de exposição extrema para situações do presente, fora de Auschwitz e do contexto da II Guerra Mundial, é outro "cidadão italiano"– como Levi fazia questão de se definir.

Nascido em 1942, Giorgio Agamben é hoje considerado um dos expoentes do pensamento político radical italiano, ao lado de Paolo Virno, Maurizzio Lazzarato e Antonio Negri, entre outros. Em seu livro *Chel que resta de Auschwitz* (1999), aprofunda e corrige o entendimento de alguns conceitos que iluminam noções de vida (Foucault, 1976), da banalidade da maldade (Arendt, 1963) e de zona cinzenta (Levi, 1958) que seria uma espécie de campo de indistinção onde não é clara a definição de papéis (inclusive entre vítima e executor). Estudando esses autores, conclui-se que uma das estratégias de relacionamento com o outro

é, inevitavelmente, a *exposição* ao outro e isso, em situações extremas, deflagra a exposição à morte e à violência. A questão é como isso se dá quando acontece na vida e aparece nos meios de comunicação e nos relacionamentos interpessoais.

Os autores que escolhemos para compor *Leituras da morte* estão comprometidos com este debate, mesmo vivendo em diferentes países (Japão, Estados Unidos, Inglaterra e Brasil) e discutindo temas diversos (arte, cidades, terrorismo, formas de vida). Chamam a atenção para as diferenças entre o discurso da morte, a busca pela significação da morte, suas representações e a consciência da mortalidade. Observando processos artísticos, centros urbanos ou discursos filosóficos, a violência envolvida nos processos por eles investigados revela-se sempre como uma performance da perda. Ela nunca é sem sentido – embora às vezes pareça assim –, mas sempre serve de uma forma ou de outra para chegar ao ponto que interessa a alguém ou a um grupo. Como já havia proposto Bataille (1967), toda violência é excessiva porque para ser demonstrativa e chegar ao ponto desejado precisa "gastar"coisas (objetos, sangue, sentimentos) em um ato de "gastar improdutivamente". Além disso, completa Roach (1996), toda violência é performativa porque precisa ter público, nem que o público seja apenas a própria vítima.

Por isso a exposição à morte tem sido mostrada incansavelmente de formas diferentes conforme as respectivas performances da violência. Muda o público e o tempo da morte, mas o aspecto performativo e comunicativo permanece. A duração das cerimônias para velar um corpo diminuiu radicalmente depois da I Guerra Mundial, quando o número de mortes foi tão grande que se tornou impossível respeitar o tempo da aceitação e da internalização da perda. A morte moderna tornou-se rápida e isolada em hospitais ou asilos e grande parte das cerimônias de velório desapareceram, foram encurtadas e até consideradas patológicas. Na prática, ficou esquisito cultivar e viver o luto.

Philippe Ariès (1977) é outra grande referência acerca da história da morte no Ocidente. A partir de sua pesquisa, observou-se que conforme o período histórico mudaram os significados da morte. Ela já foi considerada inevitável, transformou-se em tabu, e sobretudo após meados de 1980, foi "liberada"da mesma forma como houve a liberação do sexo nos anos 60. Em grande parte, isso se deveu à epidemia da Aids e aos movimentos de consciência da morte dela decorrentes. Patologias do sistema imunológico (Aids, lupus, câncer, etc) mudaram as metáforas da guerra entre antígenos e anticorpos (defesa e ataque) transformando-as em exemplos de imprevisibilidade, descontrole e descentralização, espelhando não apenas o organismo vivo em deterioração, mas ações mortais terroristas que sempre existiram mas passaram a proliferar com mais intensidade no mesmo período.

A situação é complexa porque ao mesmo tempo em que a morte parecia invisível, a partir da cultura moderna tornou-se altamente visível. Não era uma coisa ou outra. Exposição demais também gera invisibilidade e esta ambivalência marca a complexidade do fenômeno. Por isso, para analisar a exposição à morte hoje é preciso abordar um espaço incerto que está fora dos seus clichês como tabu ou fetiche. Curiosamente, a exposição à morte tomou também, cada vez mais, a forma de uma morte organizada politicamente, inclusive através de planos burocráticos e intervenção governamental. Estes espaços são também espaços de poder. A ambivalência, mais uma vez, está sempre presente. Basta observar como intervenções militares brutais vêm acompanhadas por ajudas humanitárias. Noam Chomsky chamou esse fenômeno de novo "humanismo militarista", como se esta combinação por si mesma já justificasse as intervenções.

A partir de fenômenos como estes, Agamben chega a afirmar que a cultura ocidental se tornou tanatopolítica, "dominada pela política da morte". Mais uma vez, ao ficar exposta demais, a morte se dessignificou. A famosa frase de Josef Stalin, mais do que nunca, parece cruelmente exemplar: "Uma única morte é uma tragédia; milhões de mortes são apenas estatística".

Como Claudia Amorim menciona em seu texto, para estudar tudo isso Agamben retornou à figura do direito romano "homo sacer", explicando que homo sacer é aquele que podia ser excluído (morto) sem penalidade da sociedade, mas por estar acordado por lei, parece excluído da sociedade, embora esteja incluído no estatuto de poder. Incluído, de fato, apenas para ser excluído. Agamben explica que na Idade Média a figura que sofre essa mesma ameaça é o bandido (do italiano *bandito* que se origina de banido). Banido da sociedade pelo poder soberano e exposto à morte por justa causa. No alemão antigo e no francês havia

também o termo *homem-lobo* (*werwolf* ou *loup garou*), que seria então o bandido que perde seus direitos politicos e sociais e chega a ser considerado subumano.

O que Agamben chama a atenção é que essa linha de distinção entre a vida e a morte, entre o estar ou não exposto à morte, muitas vezes não é clara. A zona cinzenta ou de indistinção a que Primo Levi se referia tomando como exemplo as situações em que os próprios prisioneiros eram obrigados a maltratar vítimas e a encaminhá-las para a morte (por exemplo, em direção às câmera de gás), parecem ressurgir de maneiras diversas em regimes democráticos estabelecidos para pôr fim a regimes soberanos. Eles não parecem aptos a extinguir o poder soberano que ainda se manifesta de diversas maneiras como mostrou Baudrillard (1993), muitas vezes, colaborando com o processo a que se opõem; outras vezes, representando operadores de resitência. Por mais que se tente banir a morte da cultura, testando substituições por simulação, ela retorna e serve-se desses mesmos mecanismos realizando críticas nos ambientes mais inusitados, como é o caso da invasão de filmes de mortos-vivos que passou a acontecer desde o final dos anos 70. No segundo volume da volta dos mortos-vivos de George Romero, *Dawn the dead* (1979), os zumbis invadem um shopping center, que é o centro de consumo capitalista mais evidente das grandes cidades. Isso poderia ser uma metáfora do modo como, sem perceber, nos comportamos como mortos-vivos nas sociedades de consumo.

Mas como se dá a distribuição da vulnerabilidade e a inevitável performance de violência? Esta é outra questão fundamental que reincide em vários artigos deste livro, não raramente a partir das referências à própria obra de Agamben, que considera o campo de concentração o paradigma biopolítico do Ocidente, assim como o poder soberano que também entrou numa zona de indistinção e não está mais localizado na figura de um soberano, mas no corpo social. O espaço da soberaneidade não é mais seguro nem tampouco estável. Se a vida era exposta apenas nos estados de exceção, agora a exposição extrema virou normal. É na administração da morte que Agamben vê a base do poder. Ao final, parece que o grau de exposição da vida e da morte não é decidido nem pela medicina nem pela ciência quando estas aparecem destacadas do contexto onde foram formuladas. A política e os acordos culturais realizados durante os processos evolutivos dos saberes diversos sinalizam as possibilidades de comunicação do processo, sem separar natureza e cultura.

Os antigos gregos, como explicou Foucault, não tinham um único termo para expressar o que queremos dizer com a palavra vida. Eles usavam *zoé* para o simples fato de viver que é comum a todos os seres vivos (no caso grego isso incluia animais, humanos ou deuses); e *bios*, que já significava uma forma ou maneira peculiar de viver relativa a um único indivíduo ou grupo. Nas línguas modernas esta divisão foi aos poucos desaparecendo. Segundo Agamben, mesmo na biologia e na zoologia, ciências que às vezes ainda citam os dois termos, estes não indicam mais uma diferença substancial. De certa maneira, as diversas tentativas de tradução e reinterpretação dos termos *zoé* e *bios* correm o risco de, mais uma vez, afirmar a dualidade entre natureza (vida ela mesma) e cultura (vida qualificada). Para resolver o impasse entre os termos antigos e os novos, Agamben (1996) propõe o uso de "formas-de-vida", que significa simplesmente uma vida que nunca pode ser separada da sua forma. A vida da qual não é possível isolar alguma coisa como uma "vida nua". O modo de viver passa a ser viver em si mesmo. Há muitas questões implicadas neste entendimento, e a principal delas é que viver não é apenas um conjunto de fatos, mas sim possibilidades de vida.

Esta é a proposta principal de *Leituras da morte*. Dividido em duas partes, a primeira reúne três ensaios inéditos em torno do tema da exposição à morte a partir de discussões filosóficas e artísticas. O primeiro, escrito pelo filósofo Peter Pal Pélbart, discute as formas de vida (vida nua, vida besta, uma vida) a partir de Agamben, Deleuze e Foucault. Em seguida, apresentamos o filósofo Kuniichi Uno, da Universidade Rikkyo, de Tóquio, que é um dos pensadores contemporâneos mais importantes do Japão. A sua pesquisa parte da conexão entre o pensamento de Antonin Artaud e de dois dançarinos de butô (Tatsumi Hijikata e Min Tanaka). Em 2006, ele esteve no Brasil, a meu convite, proferindo palestras ao lado de Peter Pelbart. Até hoje, os artigos de Uno nunca haviam sido traduzidos para o português, assim como os do crítico Michal Kobialka, da Universidade de Minnesota, autor do terceiro ensaio. Kobialka é o maior especialista no expoente do teatro polonês Tadeusz Kantor, além de importante estudioso do

corpo – um de seus livros mais importantes *This is my Body* (*Este é o meu corpo*) já foi tema de diversas publicações e cursos que ministrou em diferentes países. No Brasil, proferiu palestras no Teatro Fábrica, em São Paulo.

Na segunda parte, reunimos discussões, também inéditas, em torno da banalização da morte atrelada a grandes tragédias que ocorreram em diferentes cidades do mundo. O texto de Claudia Amorim cita o exemplo de New Orleans e compara o descaso politico que marcou este acontecimento com o naufrágio do Medusa, no século 19, e as representações criadas a partir de então pelo artista Theodore Gericault. Em seguida, apresentamos Gail Weiss e Ross Birrell, autores com textos traduzidos pela primeira vez em português, e que discutem o terrorismo no mundo contemporâneo. Weiss é professora da Universidade George Washington e autora de várias publicações acerca do tema das imagens corporais. No ensaio que preparou para esta coleção, toma como exemplo o 11 de setembro para discutir a "carne da cidade". Em seguida, Ross Birrell faz uma discussão filosófica sobre uma espécie bem particular de terrorismo: o terrorismo suicida. Cita autores que conceituaram, em períodos diversos, este tipo de violência, tendo em vista apresentar uma espécie de ontologia deste tipo de ação. Já o ecologista Marcos Reigota, professor da Universidade de Sorocaba, fecha o volume com relatos de testemunhos de sobreviventes à bomba de Hiroshima, coletados durante sua viagem de pesquisa ao Japão. O seu texto, construído através de outros olhares, discute de forma nada ortodoxa a necessidade de dar voz e visibilidade ao "outro"e seus diferentes modos de representação.

O leitor vai perceber a reincidência de algumas citações entre os diversos textos que repensam não apenas o papel da morte hoje, mas a nossa exposição a ela como princípio mais radical de (in)comunicação com o "outro". Não por acaso, esta parece uma preocupação que tem atravessado diferentes culturas como um acordo tácito de sobrevivência que, apesar dos pesares, ainda aposta na coletividade e na necessidade de se reaprender a viver junto, uma vez que esta parece ser a solução adaptativa mais viável para todo ser vivo, inclusive para nós, imprudentes seres humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio "Forms-of-life", in VIRNO, Paolo e HARDT, Michael (eds.). *Political Thought in Italy: a Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. *Remants of Auschwitz. The witness and the archive*. New York: Zone Books, 1999.

ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: a Report in the Banality of Evil*. New York: Penguin Books, 1963.

ARIÈS, Phillipe. *Essais sur l' histoire de la mort en Occident: du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Seuil, 1977.

BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: Ed. de Minuit, 1967.

BAUDRILLARD, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

LEVI, Primo. *Survival in Auschwitz*. New York: Touchstone Books, 1958.

NOYS, Benjamin. *The Culture of Death*. London: Berg, 2005.

ROACH, Joseph. *Cities of the Dead, Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.

PARTE 1

A EXPOSIÇÃO À MORTE E AS FORMAS-DE-VIDA

A VIDA DESNUDADA

Peter Pál Pelbart

Eu queria falar da relação entre poder e vida, sobretudo em duas direções principais, as quais, a meu ver, caracterizam o contexto contemporâneo. Por um lado, uma tendência que poderia ser formulada como segue: o poder tomou de assalto a vida. Isto é, o poder penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou inteiramente, e as pôs para trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade, tudo isso foi violado, invadido, colonizado, quando não diretamente expropriado pelos poderes. Mas o que são os poderes? Digamos, para ir rápido, com todos os riscos de simplificação: as ciências, o capital, o Estado, a mídia. Os mecanismos diversos pelos quais eles se exercem são anônimos, esparramados, flexíveis, rizomáticos. O próprio poder se tornou "pós-moderno", ondulante, acentrado, reticular, molecular. Com isso, ele incide sobre nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. Se antes ainda imaginávamos ter espaços preservados da ingerência direta dos poderes (o corpo, o inconsciente, a subjetividade), e tínhamos a ilusão de preservar em relação a eles alguma autonomia, hoje nossa vida parece integralmente subsumida a tais mecanismos de modulação da existência. Até mesmo o sexo, a linguagem, a comunicação, a vida onírica, mesmo a fé, nada disso preserva já qualquer exterioridade em relação aos mecanismos de controle e monitoramento. Para resumi-lo numa frase: o poder já não se exerce desde fora, nem

de cima, mas como que por dentro, pilotando nossa vitalidade social de cabo a rabo. Não estamos mais às voltas com um poder transcendente, ou mesmo repressivo; trata-se de um poder imanente, produtivo. Esse biopoder não visa barrar a vida, mas encarregar-se dela, intensificá-la, otimizá-la. Daí também nossa extrema dificuldade em resistir; já mal sabemos onde está o poder, e onde estamos nós, o que ele nos dita, o que nós dele queremos, nós próprios nos encarregamos de administrar nosso controle, e o próprio desejo está inteiramente capturado. Nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida como nessa modalidade contemporânea do biopoder.

É onde intervém o segundo eixo que seria preciso evocar, sobretudo em autores provenientes da autonomia italiana. Eu resumo este eixo da seguinte maneira: quando parece que "está tudo dominado", como diz um rap brasileiro, no extremo da linha se insinua uma reviravolta: aquilo que parecia submetido, controlado, dominado, isto é, "a vida", revela, no processo mesmo de expropriação, sua potência indomável. Tomemos apenas um exemplo. O capital precisa hoje, não mais de músculos e disciplina, porém de inventividade, de imaginação, de criatividade, de força-invenção. Mas essa força-invenção, de que o capitalismo se apropria e que ele faz render em seu benefício próprio, não emana dele, e no limite poderia até prescindir dele. É o que se vai constatando aqui e ali: a verdadeira fonte de riqueza hoje é a inteligência das pessoas, sua criatividade, sua afetividade, e tudo isso pertence, como é óbvio, a todos e a cada um. Tal potência de vida disseminada por toda parte nos obriga a repensar os próprios termos da resistência. Poderíamos resumir esse movimento do seguinte modo: ao poder sobre a vida responde a potência da vida, ao biopoder responde a biopotência, mas esse "responde" não significa uma reação, já que o que se vai constatando é que tal potência de vida já estava lá desde o início. A vitalidade social, quando iluminada pelos poderes que a pretendem vampirizar, aparece subitamente na sua primazia ontológica. Aquilo que parecia inteiramente submetido ao capital, ou reduzido à mera passividade, a "vida", aparece agora como reservatório inesgotável de sentido, manancial de formas de existência, germe de direções que extrapolam as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos.

Seria o caso de percorrer essas duas vias maiores como numa fita de Moebius, o biopoder, a biopotência, o poder sobre a vida, as potências da vida. Mas sob um crivo particular, o do corpo. Pois tanto o biopoder como a biopotência passam necessariamente, e hoje mais do que nunca, pelo corpo. Assim, proponho trabalhar aqui três modalidades de "vida", isto é, três conceitos de vida, acompanhados de sua dimensão corporal correspondente, percorrendo de um lado a outro a banda de Moebius mencionada.

O Muçulmano

Eu gostaria de começar pelo mais extremo: o muçulmano. Retomo brevemente a descrição feita por Giorgio Agamben (1999) a respeito daqueles que, no campo de concentração, recebiam essa designação terminal. O muçulmano era o cadáver ambulante, uma reunião de funções físicas nos seus últimos sobressaltos (Améry, 1995). Era o morto-vivo, o homem-múmia, o homem-concha. Encurvado sobre si mesmo, esse ser bestificado e sem vontade tinha o olhar opaco, a expressão indiferente, a pele cinza pálida, fina e dura como papel, começando a descascar, a respiração lenta, a fala muito baixa, feita a um grande custo... O muçulmano era o detido que havia desistido, indiferente a tudo que o rodeava, exausto demais para compreender aquilo que o esperava em breve, a morte. Essa vida não-humana já estava excessivamente esvaziada para que pudesse sequer sofrer (Levi, 1988) E por que *muçulmano*, já que se tratava sobretudo de judeus? Porque entregava sua vida ao destino, conforme a imagem simplória do fatalismo islâmico: o *muslim* é aquele que se submete sem reserva à vontade divina. Em todo caso, quando a vida é reduzida ao contorno de uma mera silhueta, como diziam os nazistas ao referir-se aos prisioneiros, chamando-os de *Figuren*, figuras, manequins, aparece a perversão de um poder que não elimina o corpo, mas o mantém numa zona intermediária entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano: o sobrevivente. O biopoder contemporâneo, conclui Agamben, reduz a vida à sobrevida biológica, *produz sobreviventes*. De Guantánamo à África, isso se confirma a cada dia.

Ora, quando cunhou o termo de biopoder, Foucault tentava discriminá-lo do regime que o havia precedido, denominado de

"soberania". O regime de soberania consistia em fazer morrer, e deixar viver. Cabia ao soberano a prerrogativa de matar, de maneira espetacular, os que ameaçassem seu poderio, e deixar viverem os demais. Já no contexto biopolítico, surge uma nova preocupação. Não cabe ao poder fazer morrer, mas sobretudo fazer viver, isto é, cuidar da população, da espécie, dos processos biológicos, otimizar a vida. Gerir a vida, mais do que exigir a morte. Assim, se antes o poder consistia num mecanismo de subtração ou extorsão, seja da riqueza, do trabalho, do corpo, do sangue, culminando com o privilégio de suprimir a própria vida (Foucault, 1976: 179), o biopoder passa agora a funcionar na base da incitação, do reforço e da vigilância, visando à otimização das forças vitais que ele submete. Ao invés de fazer morrer e deixar viver, trata-se de fazer viver, e deixar morrer. O poder investe a vida, não mais a morte – daí o desinvestimento da morte, que passa a ser anônima, insignificante. Claro que o nazismo consiste num cruzamento extremo entre a soberania e o biopoder, ao fazer viver (a raça ariana), e fazer morrer (as raças inferiores), um em nome do outro.

Pois bem, como dissemos, o biopoder contemporâneo já não se incumbe de fazer viver, nem de fazer morrer, mas de *fazer sobreviver*. Ele cria *sobreviventes*. E produz a *sobrevida*. No contínuo biológico, ele busca até isolar um último substrato de *sobrevida*. Como diz Agamben:

> Pois não é mais a vida, não é mais a morte, é a produção de uma sobrevida modulável e virtualmente infinita que constitui a prestação decisiva do biopoder de nosso tempo. Trata-se, no homem, de separar a cada vez a vida orgânica da vida animal, o não-humano do humano, o muçulmano da testemunha, a vida vegetativa, prolongada pelas técnicas de reanimação, da vida consciente, até um ponto limite que, como as fronteiras geopolíticas, permanece essencialmente móvel, recua segundo o progresso das tecnologias científicas ou políticas. A ambição suprema do biopoder é realizar no corpo humano a separação absoluta do vivente e do falante, de *zoé* e *bios*, do não-homem e do homem: a sobrevida (1999: 205).

Fiquemos pois, por ora, nesse postulado inusitado que Agamben encontra no biopoder contemporâneo: fazer sobreviver, produzir um estado de sobrevida biológica, reduzir o homem a essa dimensão residual, não-humana, vida vegetativa, que o muçulmano, por um lado, e o neo-morto das salas de terapia intensiva, por outro, encarnam. A sobrevida é a vida humana reduzida a seu mínimo biológico, à sua nudez última, à vida sem forma, ao mero fato da vida, à vida nua. Mas engana-se quem vê vida nua apenas na figura extrema do muçulmano, sem perceber o mais assustador: que de certa maneira *somos todos muçulmanos*. Até Bruno Bettelheim, sobrevivente de Dachau, quando descreve o comandante do campo, qualifica-o como uma espécie de muçulmano, "bem alimentado e bem vestido". Ou seja, o carrasco é ele também, igualmente, um cadáver vivo, habitando essa zona intermediária entre o humano e o inumano, máquina biológica desprovida de sensibilidade e excitabilidade nervosa. A condição de sobrevivente, de muçulmano, é um efeito generalizado do biopoder contemporâneo; ele não se restringe aos regimes totalitários, e inclui plenamente a democracia ocidental, a sociedade de consumo, o hedonismo de massa, a medicalização da existência, em suma, a abordagem biológica da vida numa escala ampliada.

O Corpo

Tomemos, a título de exemplo, o superinvestimento do corpo que caracteriza nossa atualidade. Desde algumas décadas, o foco do sujeito deslocou-se da intimidade psíquica para o próprio corpo. Hoje, o eu é o corpo. A subjetividade foi reduzida ao corpo, a sua aparência, a sua imagem, a sua performance, a sua saúde, a sua longevidade. O predomínio da dimensão corporal na constituição identitária permite falar numa bioidentidade. É verdade que já não estamos diante de um corpo docilizado pelas instituições disciplinares, como há cem anos atrás, corpo estriado pela máquina panóptica, o corpo da fábrica, o corpo do exército, o corpo da escola. Agora cada um se submete voluntariamente a uma ascese, seguindo um preceito científico e estético. É o que Francisco Ortega chama de bioascese. Por um lado, trata-se de adequar o corpo às normas científicas da saúde, longevidade, equilíbrio; por outro, trata-se de adequar o corpo às normas da

cultura do espetáculo, conforme o modelo das celebridades. A obsessão pela perfectibilidade física, com as infinitas possibilidades de transformação anunciadas pelas próteses genéticas, químicas, eletrônicas ou mecânicas (Costa, 2004), essa compulsão do eu para causar o desejo do outro por si mediante a idealização da imagem corporal, mesmo às custas do bem-estar, com as mutilações que o comprometem, substituem finalmente a satisfação erótica que prometem pela mortificação auto-imposta. O fato é que abraçamos voluntariamente a tirania da corporeidade perfeita, em nome de um gozo sensorial cuja imediaticidade torna ainda mais surpreendente o seu custo em sofrimento. A bioascese é um cuidado de si, mas, à diferença dos antigos, cujo cuidado de si visava a bela vida, e que Foucault chamou de estética da existência, o nosso cuidado visa o próprio corpo, sua longevidade, saúde, beleza, boa forma, felicidade científica e estética, ou o que Deleuze chamaria a gorda saúde dominante. Não hesitamos em chamá-lo, mesmo nas condições moduláveis da coerção contemporânea, de um corpo fascista – diante do modelo inalcançável, boa parcela da população é jogada numa condição de inferioridade subumana. Que ademais, o corpo tenha se tornado também um pacote de informações, um reservatório genético, um dividual estatístico, com o qual somos lançados ao domínio da biossociabilidade ("faço parte do grupo dos hipertensos, dos soropositivos, etc..."), isto só vem fortalecer os riscos da eugenia. Estamos às voltas, em todo caso, com o registro da vida biologizada... (Sibília, 2002). Reduzidos ao mero corpo, do corpo excitável ao corpo manipulável, do corpo espetáculo ao corpo automodulável, é o domínio da vida nua.. Continuamos no domínio da sobrevida, da produção maciça de "sobreviventes" no sentido amplo do termo.

Sobrevivencialismo

Permitam-me alargar a noção de sobrevivente. Na sua análise do 11 de setembro, Slavoj Zizek contestou o adjetivo de covardes imputado aos terroristas que perpetraram o atentado. Afinal, eles não têm medo da morte, contrariamente aos ocidentais, que não só prezam a vida, conforme se alega, mas querem preservá-la a todo custo, prolongá-la ao máximo. Somos escravos da sobrevivência, até num sentido hegeliano. Essa cultura visa

sobretudo isso: a sobrevivência, pouco importa a que custo. Sobrevivencialismo. Somos os últimos homens de Nietzsche, que não querem perecer, que prolongam sua agonia, "imersos na estupidez dos prazeres diários" – é o *Homo otarius*. A pergunta de Zizek é a de São Paulo:

> Quem está realmente vivo hoje? (...) E se somente estivermos realmente vivos se nos comprometermos com uma intensidade excessiva que nos coloca além da "vida nua"? E se, ao nos concentrarmos na simples sobrevivência, mesmo quando é qualificada como "uma boa vida", o que realmente perdemos na vida for a própria vida? (...) E se o terrorista suicida palestino a ponto de explodir a si mesmo e aos outros estiver, num sentido enfático, "mais vivo"? (Zizek, 2003: 108).

Não vale mais um histérico verdadeiramente vivo no questionamento permanente da própria existência que um obsessivo que evita acima de tudo que algo aconteça, que escolhe a morte em vida? Não se trata, obviamente, de nenhuma conclamação ao terrorismo, mas de uma crítica cáustica ao que o filósofo esloveno chama de postura sobrevivencialista "pós-metafísica"dos Últimos Homens, e o espetáculo anêmico da vida se arrastando como uma sombra de si mesma, nesse contexto biopolítico em que se almeja uma existência asséptica, indolor, prolongada ao máximo, onde até os prazeres são controlados e artificializados: café sem cafeína, cerveja sem álcool, sexo sem sexo, guerra sem baixas, política sem política – a realidade virtualizada. Para ele, morte e vida designam não fatos objetivos, mas posições existenciais subjetivas, e nesse sentido, ele brinca com a idéia provocativa de que haveria mais vida do lado daqueles que de maneira frontal, numa explosão de gozo, reintroduziram a dimensão de absoluta negatividade em nossa vida diária com o 11 de setembro, do que nos Últimos Homens, todos nós, que arrastam sua sombra de vida como mortos-vivos, zumbis pós-modernos. O autor chama a atenção para a paisagem de desolação contra a qual vem inscrever-se um tal ato, e sobretudo para o desafio de se repensar hoje o próprio estatuto do ato, do acontecimento, em suma, da gestualidade política, num momento em que a vitalidade parece ter migrado para o lado daqueles que, numa volúpia de

morte, souberam desafiar nosso sobrevivencialismo exangue. Seja como for, poderíamos dizer que na pós-política espetacularizada, e com o respectivo seqüestro da vitalidade social, estamos todos reduzidos ao sobrevivencialismo biológico, à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas de vida de baixa intensidade, submetidos à morna hipnose, mesmo quando a anestesia sensorial é travestida de hiperexcitação. É a existência de ciberzumbis, pastando mansamente entre serviços e mercadorias, e como dizia Gilles Châtelet, "viver e pensar como porcos". Vida besta é esse rebaixamento global da existência, essa depreciação da vida, sua redução à vida nua, à sobrevida, estágio último do niilismo contemporâneo.

À vida sem forma do homem comum, nas condições do niilismo, a Revista Tiqqun deu o nome de Bloom (Tiqqun, 2000 e 2001). Inspirado no personagem de Joyce, Bloom seria um tipo humano recentemente aparecido no planeta, e que designa essas existências brancas, presenças indiferentes, sem espessura, o homem ordinário, anônimo, talvez agitado quando tem a ilusão de que com isso pode encobrir o tédio, a solidão, a separação, a incompletude, a contingência – o nada. Bloom designa essa tonalidade afetiva que caracteriza nossa época de decomposição niilista, o momento em que vem à tona, porque se realiza em estado puro, o fato metafísico de nossa estranheza e inoperância, para além ou aquém de todos os problemas sociais de miséria, precariedade, desemprego, etc. Bloom é a figura que representa a morte do sujeito e de seu mundo, onde tudo flutua na indiferença sem qualidades, em que ninguém mais se reconhece na trivialidade do mundo de mercadorias infinitamente intercambiáveis e substituíveis. Pouco importam os conteúdos de vida que se alternam e que cada um visita em seu turismo existencial: o Bloom é já incapaz de alegria assim como de sofrimento, analfabeto das emoções de que recolhe ecos difratados.

Quando a vida é reduzida à vida besta em escala planetária, quando o niilismo se dá a ver de maneira tão gritante em nossa própria lassidão, nesse estado hipnótico consumista do Bloom ou do *Homo otarius*, cabe perguntar o que ainda poderia nos sacudir de tal estado de letargia, e se a catástrofe não estaria aí instalada cotidianamente ("o mais sinistro dos hóspedes"), ao invés de ser ela apenas a irrupção súbita de um ato espetacular.

O Corpo Que Não Agüenta Mais

O que ainda poderia nos sacudir de tal estado de letargia, lassidão, esgotamento? Há uma belíssima definição beckettiana sobre o corpo, dada por David Lapoujade:

> Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permancer sentado (...) Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não agüenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder (...) O corpo é aquele que não agüenta mais, até por definição (Lapoujade, 2002: 82 e sgts.).

Mas, pergunta o autor, o que é que o corpo não agüenta mais? Ele não agüenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro. Por exemplo, o adestramento civilizatório que por milênios abateu-se sobre ele, como Nietzsche o mostrou exemplarmente em *Para a genealogia da moral*; ou, mais recentemente, Norbert Elias, ao descrever de que modo o que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos, movimentos... Mas também, a docilização que lhe foi imposta pelas disciplinas, nas fábricas, nas escolas, no exército, nas prisões, nos hospitais, pela máquina panóptica... Tendo em vista o que dissemos há pouco deveríamos acrescentar: o que o corpo não agüenta mais é a mutilação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática do corpo, o entorpecimento... Em suma, e num sentido muito amplo, o que o corpo não agüenta mais é a mortificação sobrevivencialista, seja no estado de exceção, seja na banalidade cotidiana. O "muçulmano", o "ciberzumbi", o "corpo-espetáculo" e "a gorda saúde", "bloom", por extremas que pareçam suas diferenças, ressoam no efeito anestésico e narcótico, configurando a impermeabilidade de um "corpo blindado" (Pessanha, 2002) em condições de niilismo terminal.

Diante disso seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua

condição de corpo afetado pelas forças do mundo, e capaz de ser afetado por elas: sua afectibilidade. Como o observa Barbara Stiegler, para Nietzsche todo sujeito vivo é primeiramente um sujeito afetado, um corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações que lhe cabe selecionar, evitar, escolher, acolher... (Stiegler, 2001: 38). Nessa linha, também Deleuze insiste: um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons e as palavras cortantes – um corpo é primeiramente encontro com outros corpos, poder de ser afetado. Mas não por tudo e nem de qualquer maneira, como quem deglute e vomita tudo, com seu estômago fenomenal, na pura indiferença de quem nada abala...

Como então preservar a capacidade de ser afetado, senão através de uma permeabilidade, uma passividade, até mesmo uma fraqueza? Mas como ter a força de estar à altura de sua fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força? Gombrowicz referia-se a um inacabamento próprio à vida, ali onde ela *se encontra em estado mais embrionário*, onde a forma ainda não 'pegou' inteiramente (Gombrowicz, 1988: 129), e a atração irresistível que exerce esse estado de imaturidade, onde está preservada a liberdade de "seres ainda por nascer"...

Porém, será possível dar espaço a tais "seres ainda por nascer" num corpo excessivamente musculoso, em meio a uma atlética auto-suficiência, demasiadamente excitada, plugada, obscena, perfectível? Talvez por isso tantos personagens literários, de Bartleby ao artista da fome, precisem de sua imobilidade, esvaziamento, palidez, no limite do corpo morto. Para dar passagem a outras forças que um corpo excessivamente 'blindado' não permitiria (Pessanha, 2002).

Mas será preciso produzir um corpo morto para que outras forças atravessem o corpo? José Gil observou o processo através do qual na dança contemporânea o corpo se assume como um feixe de forças e desinveste os seus órgãos, desembaraçando-se dos "modelos sensório-motores interiorizados", como o diz Cunningham. Um corpo "que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma", para então poder "ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida". É aí, diz Gil, que esse corpo, que já é um corpo-sem-órgãos, constitui ao seu redor um domínio

intensivo, uma nuvem virtual, uma espécie de atmosfera afetiva, com sua densidade, textura, viscosidade próprias, como se o corpo exalasse e liberasse forças inconscientes que circulam à flor da pele, projetando em torno de si uma espécie de "sombra branca" (Gil, 2001: 153).

Não posso me furtar à tentação, nem que seja de apenas mencionar, a experiência da Cia Teatral Ueinzz, que coordeno em São Paulo, na qual reencontramos entre alguns dos atores ditos psicóticos posturas "extraviadas", inumanas, disformes, rodeados de sua "sombra branca", ou imersos numa "zona de opacidade ofensiva". O corpo aparece aí como sinônimo de uma certa impotência, mas é dessa impotência que ele extrai uma potência superior, nem que seja às custas do próprio corpo.

Pois é às custas do corpo empírico que um corpo virtual pode vir à tona. Desde o jejuador até o homem-inseto, os personagens de Kafka reivindicam um corpo "afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes". Como dizem Deleuze e Guattari, num tal corpo se desfazem e se embaralham as hierarquias, "preservando-se apenas as intensidades que compõem zonas incertas e as percorrem a toda velocidade, onde enfrentam poderes sobre esse corpo anarquista devolvido a si mesmo" (Deleuze, 1997: 149), ainda que ele seja o de um coleóptero. "Criar para si um corpo sem órgãos, encontrar seu corpo sem órgãos é a maneira de escapar ao juízo", do pai, do patrão, de Deus, é uma maneira de fugir a todo um sistema do juízo, da punição, da culpa, da dívida. Ao invés da dívida infinita em relação à instância transcendente, o embate dos corpos, num sistema da crueldade imanente. Há aí, insistem os autores, nesse corpo desfeito e intensivo tal como aparece em Kafka, uma vitalidade não-orgânica, inumana.

Mas o que é essa vitalidade não-orgânica? Em *Imanência: uma vida*, comparece um exemplo – o de Dickens. O canalha Riderhood está prestes a morrer num quase afogamento, e libera nesse ponto uma "centelha de vida dentro dele" que parece poder ser separada do canalha que ele é, centelha com a qual todos à sua volta se compadecem, por mais que o odeiem – eis aí *uma vida*, puro acontecimento, em suspensão, impessoal, singular, neutro, para além do bem e do mal, uma "espécie de beatitude", diz Deleuze.

O outro exemplo está no extremo oposto da existência: os recém-nascidos, que, "em meio a todos os sofrimentos e fraquezas, são atravessados por uma vida imanente que é pura potência, e até mesmo beatitude". É que também o bebê, como o moribundo, é atravessado por *uma vida*. Assim o define Deleuze: "querer-viver obstinado, cabeçudo, indomável, diferente de qualquer vida orgânica: com uma criancinha já se tem uma relação pessoal orgânica, mas não com o bebê, que concentra em sua pequenez a energia suficiente para arrebentar os paralelepípedos (o bebê-tartaruga de Lawrence)" (Deleuze, 1997: 151). Com o bebê só se tem relação afetiva, atlética, impessoal, vital, pois o *pequeno* é a sede irredutível das forças, a prova mais reveladora das forças. É como se Deleuze perscrutasse um aquém do corpo empírico e da vida individuada, como se ele buscasse, não só em Kafka, Lawrence, Artaud, Nietzsche, mas ao longo de toda sua própria obra, aquele limiar vital e virtual a partir do qual todos os lotes repartidos, pelos deuses ou homens, giram em falso e derrapam, perdem a pregnância, já não "pegam" no corpo, permitindo-lhe redistribuições de afeto as mais inusitadas. Este limiar, entre a vida e a morte, entre o homem e o animal, entre a loucura e a sanidade, onde nascer e perecer se repercutem mutuamente, põe em xeque as divisões legadas por nossa tradição, e indica o que Deleuze pôde chamar de *uma vida*.

Já podemos perceber a que ponto parecem vizinhas a tematização do limite entre o humano e o inumano feita por Deleuze para abordar o que ele chamou de *uma vida*, e aquela feita por Agamben para abordar o que ele chamou de *vida nua*, seja no caso do muçulmano, seja no caso do neomorto. Talvez caiba formular aqui a questão crucial. Como diferenciar a decomposição e a desfiguração do corpo necessárias para que as forças que o atravessam inventem novas conexões e liberem novas potências, tendência que caracterizou parte de nossa cultura das últimas décadas, nas suas experimentações diversas, das danças às drogas e à própria literatura, da decomposição e desfiguração que a produção do sobrevivente, ou a manipulação biotecnológica suscita e estimula? Como diferenciar a perplexidade de Espinosa, com o fato de que não sabemos ainda o que pode o corpo, do desafio dos poderes e da tecnociência, que precisamente vão pesquisando o que se pode com o corpo? Como se descolar da obsessão de

pesquisar "o que se pode fazer com o corpo"(questão biopolítica: que intervenções, manipulações, aperfeiçoamentos, eugenias...), e afinar "o que pode o corpo" (questão vitalista, espinosista)? Potências da vida que precisam de um corpo-sem-órgãos para se experimentarem, por um lado, poder sobre a vida que precisa de um corpo pós-orgânico para anexá-lo à axiomática capitalística.

Mas, talvez, para que um apareça é preciso que o outro seja combatido, ou ao menos deslocado. Por exemplo, para que aquilo que Deleuze chamou de *uma vida* possa aparecer na sua imanência e afirmatividade, é preciso que ela se tenha despojado de tudo aquilo que pretendeu representá-la ou contê-la. Toda a tematização do corpo-sem-órgãos é uma variação em torno desse tema biopolítico por excelência, a vida desfazendo-se do que a aprisiona, do organismo, dos órgãos, da inscrição dos poderes diversos sobre o corpo, ou mesmo de sua redução à vida nua, vida-morta, vida-múmia, vida-concha. Mas se a vida deve livrar-se de todas essas amarras sociais, históricas, políticas, não será para reencontrar algo de sua animalidade desnudada, despossuída? Será a invocação de uma vida nua, de uma *zoe*, como diziam os antigos, contra uma forma de vida qualificada, contra *bios*? Diz Uno:

> Mas ele [Artaud] nunca perdeu o sentido intenso da vida e do corpo como gênese, ou autogênese, como força intensa, impermeável, móvel sem limiltes que não se deixaria determinar nem mesmo pelos termos como *bios* ou *zoé*. A vida é para Artaud indeterminável, em todos os sentidos, enquanto a sociedade é feita pela infâmia, o tráfico, o comércio que não cessa de sitiar a vida e sobretudo a do corpo (Uno: 2007).

Bastaria meditar a frase enigmática de Artaud: "Eu sou um genital inato, ao enxergar isso de perto isso quer dizer que eu nunca me realizei./ Há imbecis que se crêem seres, seres por inatismo./ Eu sou aquele que para ser deve chicotear seu inatismo". E Uno comenta que um genital inato é alguém que tenta nascer por si mesmo, fazer um segundo nascimento a fim de excluir seu inatismo. Pois ser inato é não ter nascido. Pensemos em Beckett ouvindo Jung dizer sobre uma paciente: O fato é que ela nunca nasceu. E ele transporta essa frase para o contexto de sua obra. Ali,

um eu que não nasceu escreve sobre aquele outro que sim nasceu. Essa recusa do nascimento biológico não é a recusa proveniente de um ser que não quer viver, mas daquele que exige nascer de novo, sempre, o tempo todo. O genital inato é a história de um corpo que coloca em questão seu corpo nascido, com as suas funções e todos os órgãos, representantes das ordens, instituições, tecnologias visíveis ou invisíveis que pretendem gerir o corpo. Um corpo que, a partir ou em favor de um corpo sem órgãos, desafia esse complexo sociopolítico que Artaud chamou de "juízo de Deus", e que nós chamaríamos de um biopoder... Essa recusa do nascimento em favor de um autonascimento não equivale ao desejo de dominar seu próprio começo, mas de recriar um corpo que tenha o poder de começar, diz Uno. A vida é este corpo, insiste ele, desde que se descubra o corpo em sua força de gênese, por um lado, e desde que ele se libere daquilo que pesa sobre ele como determinação – guerra à biopolítica... Talvez esse seja um dos poucos pontos em que concordamos com Badiou, quando afirma que para Deleuze o nome do ser é a vida, mas a vida não é tomada como um dom ou um tesouro, nem como sobrevida, antes como um neutro que rejeita toda categoria. Diz ele:

> Toda vida é nua. Toda vida é desnudamento, abandono das vestimentas, dos códigos e dos órgãos; não que nos dirigimos para um buraco negro niilista. Mas, ao contrário, para sustentar-se no ponto em que se intercambiam atualização e virtualização; para um ser criador (Badiou, 1998: 32).

Mas será que Badiou tem razão em designar essa vida como nua? Em todo caso, essa vida desnudada a que ele se refere não pode ser, como Uno já o havia notado, simples *zoé*, a vida como fato, o fato animal da vida, ou a vida reduzida a esse estado de nudez biológica anexada à ordem jurídica pelo estado de exceção, ou destinada à manipulação tecnocientífica pelo movimento niilista do capital. *Uma vida* tal como Deleuze a concebe é a vida como virtualidade, diferença, invenção de formas, potência impessoal, beatitude. *Vida nua*, ao contrário, tal como Agamben a teorizou, é a vida reduzida ao seu estado de mera atualidade, indiferença, disformidade, impotência, banalidade biológica. Para não falar na *vida besta*, exacerbação e disseminação entrópica da vida nua, no

seu limite niilista. Se elas são tão contrapostas, mas ao mesmo tempo tão sobrepostas, é porque no contexto biopolítico é a própria vida que está em jogo, sendo ela o campo de batalha. Contudo, como dizia Foucault, é no ponto em que o poder incide com força maior, a vida, que doravante se ancora a resistência, mas justamente como que mudando de sinal... Em outras palavras, às vezes é no extremo da *vida nua* que se descobre *uma vida*, assim como é no extremo da manipulação e decomposição do corpo que ele pode descobrir-se como virtualidade, imanência, pura potência, beatitude. Mesmo na existência espectral do Bloom, de algum modo se insinua uma estratégia de resistência: ele é o homem sem qualidades, sem particularidades, sem substancialidade do mundo, onde já nem o biopoder "pega" – o homem enquanto homem, o anti-herói presente na literatura do século passado, de Kafka a Musil, de Melville a Michaux e Pessoa – é o homem sem comunidade, que por isso mesmo chama por uma "comunidade por vir".

Se os que melhor diagnosticaram a vida bestificada, de Nietzsche e Artaud até os jovens experimentadores de hoje, têm condições de retomar o corpo como afectibilidade, fluxo, vibração, intensidade, e até mesmo como um poder de começar, não será porque neles ela atingiu um ponto intolerável? Não estamos nós todos nesse ponto de sufocamento, que justamente por isso nos impele numa outra direção? Talvez haja algo na extorsão da vida que deve vir a termo para que esta vida possa aparecer diferentemente... Algo deve ser esgotado, como o pressentiu Deleuze em *L'épuisé*, para que um outro jogo seja pensável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Payot&Rivages, 1999.

AMERY J. *Par delà le crime et le chatiment*. Arles: Actes Sud, 1995.

BADIOU, A. De la via comme nom de l'être. *Rue Descartes*, n. 20, PUF, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, M. *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
GIL, José. *Movimento total*. Lisboa: Relógio d´Água, 2001.
GOMBROWICZ, Witold. *Contre les poètes*. Paris: Ed. Complexe, 1988.
LAPOUJADE, David. "O corpo que não agüenta mais", in LINS, D. (org.). *Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
LEVI, P. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
REVISTA TIQQUN. *Théorie du Bloom*. Paris: La Fabrique, 2000 e 2001.
PESSANHA, Juliano. *Certeza do agora*. São Paulo: Ateliê Ed., 2002.
SIBÍLIA, Paula. *O homem pós-orgânico*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
STIEGLER, Barbara. *Nietzsche et la biologie*. Paris: PUF, 2001.
UNO, K. "Pantoufle d'Artaud selon Hijikata". Traduzido neste volume.
ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

AS PANTUFAS DE ARTAUD SEGUNDO HIJIKATA[1]

Kuniichi Uno[2]

Sabemos que uma das maiores preocupações na vida de Artaud, e em todas as experiências que ele teve em diversos campos, foi precisamente a própria vida, a vida e a vitalidade. Porém, não se trata de qualquer vida, entendida sob seu aspecto inteligível e perceptível. É uma vida que vem acompanhada por uma tonalidade singular e estranhamente intensa, indefinível, incoercível, opaca, violenta, frágil, açulada; açulada já que está numa relação singular com a carne. Para Artaud, o importante era uma vida observada e reencontrada nos seus aspectos limite com seu exterior e seu interior. A vida flutuando à beira dos próprios contornos, pré-determinados de várias maneiras.

Essa inesquecível abertura do *Teatro e seu duplo* basta por si só para designar a singular problemática que Artaud colocou em relação a essa dimensão limite da vida:

> Nunca, quando é a própria vida que vai embora, se falou tanto em civilização e cultura. Existe um estranho paralelo entre tal desabamento generalizado da vida, que está na base da desmoralização atual, e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida, que foi feita para reger a vida.[3]

1. Tradução de Laurence Leclerk e Christine Greiner.
2. Universidade Rikkyo.
3. Antonin Artaud. *Oeuvres Completes (O.C.)*, Tome IV. Paris: Gallimard, 1978, p. 9.

E sabemos também que o laço entre a vida e o teatro, a vida do teatro, a vida no teatro, o teatro na vida, isso tudo tem sentido primordial e muito especial para Artaud e seu Teatro da Crueldade.

Parece que o que Michel Foucault disse ao definir a *biopolítica* pode encontrar alguma ressonância na problemática que Artaud colocou em relação à vida. Pois, em todo caso, a vida da qual se ocupa Artaud não é a vida em sentido geral, intacto, incondicional. Ela deve se relacionar com todas as condições que a penetram e sediam, uma vez que a vida humana sempre é determinada social, histórica, e politicamente. Ela não é apenas influenciada e invadida de fora por contextos sociais. A sociedade é um dado quase inato ao corpo. Para Artaud, o insuportável é esse mesmo condicionamento inato que pesa no corpo. A biopolítica é, para ele, insuportável, odiável e infernal. É a ela que ele declara guerra.

Foucault definiu a biopolítica da seguinte maneira:

> As disciplinas do corpo e o controle da população constituem os dois pólos em torno dos quais se espalhou a organização do poder sob a vida. A colocação, durante o período clássico, dessa grande tecnologia de dupla face – anatômica e biológica, individualizante e específica, voltada para os processos da vida – caracteriza um poder cuja mais elevada função, doravante, talvez não seja mais a de matar, e sim a de investir a vida de um lado ao outro.[4]

Esse poder, então, investe de um lado ao outro a vida a ponto de que esta quase se obriga a interiorizar o poder, adotando-o como princípio de sua organização, de seus órgãos e de seu organismo. O biopoder, dessa maneira, funciona dentro da vida, de um lado a outro. Obviamente, a própria vida é composta e forjada nos cruzamentos e trânsitos de todas as forças da natureza, mas é também constituída dentro da sociedade, entre suas redes, seus sistemas, suas instituições, suas tecnologias, das quais a família constitui imprescindível engrenagem. A vida na animalidade (*zoe*) elabora-se mais ou menos como vida na sociedade ou civilidade

4. Michel Foucault. *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976, p. 183.

(*bios*). E a demarcação entre as duas muitas vezes continua imprecisa. O *biopoder* também consiste em operar e determinar minuciosamente tal demarcação.

O que Foucault definiu como biopolítica pertence ao Ocidente desde a Idade Clássica. E a biopolítica, que corresponde ao biopoder, encontra seu processo de elaboração em todas as técnicas de gestão e de exame, de vigia, inclusive os saberes e as ciências. Para Artaud, que se encontra na problemática de certa biopolítica com sua própria percepção excepcionalmente densa e aguçada da vida, desde o início, tratava-se de uma luta, uma guerra particular contra tudo o que investe a vida de um lado ao outro, e que estava extremamente sensível a certos aspectos muito precisos do poder e da política que sediam a vida. O teatro de Artaud é a demonstração dessa sensibilidade e a realização dessa guerra particular:

> É preciso acreditar no sentido da vida renovada pelo teatro, na qual o homem impavidamente torna-se dono daquilo que ainda não é e o faz nascer. E tudo o que ainda não nasceu ainda pode nascer, desde que não nos demos por satisfeitos em continuarmos como simples *órgãos* de registro. Assim, quando pronunciamos a palavra vida, será preciso entender que não se trata da vida conhecida pelo exterior dos fatos, e sim de todo esse tipo de frágil e travesso lar no qual não tocam as formas...[5]

Num dos textos escritos na época em que Artaud envolvia-se com o surrealismo, falando em suicídio, ele já manifestava com muita clareza tal sensibilidade à vida determinada em redes, como as "ramificações" do poder sobre a vida: "É obviamente abjeto ser criado e viver e sentir-se até nos mínimos redutos, até mesmo nas ramificações mais *não pensadas* de seu ser irredutivelmente determinado".[6]

Vemos também que não era apenas a imagem singular da vida que inquietava Artaud, mas o corpo concebido a partir de seu próprio e único ponto de vista. A vida é a vida do corpo para ele

5. O.C.,VI, p. 14.
6. O.C, I, p. 27

mesmo. No entanto, mais uma vez aqui, não se trata de qualquer corpo, ainda menos porque ele teima em tentar libertar-se do tal "condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados ao meu eu"[7] ainda na juventude.

Com certeza, a biopolítica, caso exista, deve trabalhar ao mesmo tempo vida e corpo no nível biológico, incluindo órgãos e organismo. É assim que podemos entender o estranho ódio e a guerra que Artaud travou a sua vida inteira contra os órgãos. O corpo marca os limites da vida em seu aspecto animal (*zoe*), porém nunca se liberta dos aspectos socialmente organizados, de maneira que estes quase constituem os órgãos do corpo. Será que caminha, então, em direção à animalidade nua do corpo? Sim e não. Será preciso retraçar todas as flutuações que marcaram o itinerário de suas pesquisas e de seus experimentos realizados através do teatro, da poesia, do cinema, da novela, da viagem e de todos os cadernos que continuou escrevendo até o final de sua vida, desde a internação no hospital em Rodez.

Giorgio Agamben também usa os termos gregos, *bios* e *zoe* que representam o duplo aspecto da vida no livro *O que sobrou de Auschwitz*, ao descobrir o estado limite vivido nos campos de concentração como *zoe*;[8] para refletir sobre a vida levada ao limite da zona marcada pela biopolítica, para refletir sobre o que é a vida em outro contexto, redefinindo o sujeito e a subjetividade, desta vez expostos e explicitados num estado-limite da vida.

Certamente a vida, para Artaud, está relacionada com *zoe*, com uma pura animalidade desnuda, despossuída. No entanto, ele nunca perdeu o sentido da vida e do corpo como gênese, ou autogênese, como intensa força, impermeável, móvel e sem limites, que não deixaria que nada a determinasse, nem mesmo termos como *bios* ou *zoe*. A vida, para Artaud, é indeterminável, em todos os sentidos, enquanto a sociedade é feita pela infâmia, tráfico, comércio que não pára de circundar a vida e, sobretudo, o corpo. Em *Heliogábalo* e em seus 300 cadernos, Artaud refletiu muito e lutou contra esse sistema que investe a vida e o corpo, de um lado ao outro, essas redes e essas "ramificações".

7. O.C., I, p.26
8. N. T.: Para mais detahes sobre o que é *zoe* ou "vida nua", ver os textos de Peter Pal Pelbart, Christine Greiner e Claudia Amorim neste volume.

Sabemos que Artaud aparece em *História da loucura*, de Foucault, como importante figura que questiona o estatuto da loucura, com todo o seu sistema de enclausuramento constituído por trás da fachada da razão. No entanto, não podemos esquecer que tal questionamento realizou-se depois, com o do estatuto da própria vida no Ocidente moderno, da vida aprisionada num sistema que a investe por dentro, profundamente, a ponto que chega-se a odiar o organismo e os órgãos junto à vida. A biopolítica é o que Artaud viveu e experimentou até o fim.

Essa problemática, que vimos tentando situar, provisória e hipoteticamente na biopolítica, assim como Foucault definiu-a, pede de Artaud uma série de trabalhos excepcionais, executados principalmente em cadernos que ele começa em Rodez, escrevendo e desenhando. Da mesma maneira que a palavra "vida" soa de maneira singular em Artaud, a palavra "trabalho" também é revestida por singular tonalidade:

> Faz-se seu corpo por si mesmo, com a mão. Porque as cataplasmas não nasceram do espírito santo e sim de aplicação manual, a vontade não é nenhum fluído, é um gesto, a espessura é a conseqüência de um trabalho de empurrão, de força, de compressão e não um estado de espírito.[9]

A luta contra os órgãos pede tal trabalho de escritura e desenho. E o trabalho de Artaud consiste em refazer seu corpo, a espessura desse corpo. "Não existe corrente elétrica do ser nem deus, existe meu trabalho de homem, pedra sobre pedra, no meu corpo, e é só".[10]

Evidentemente, tal trabalho para refazer o corpo pede tempo, um tempo especial: "Como ferve o café?/ Pelo descanso./ E como o descanso faz ferver?/ Pelo trabalho no descanso,/ o qual não é novo trabalho/ e sim *outro* trabalho.// Chama-se a própria dor."[11]

Assim, esse trabalho pede simultaneamente tempo especial e trabalho singular sobre o tempo: "Uma coisa da qual apenas eu consigo ter imaginação e sentido, e que não é corrente eterna a ser

9. O.C., XXI, 1985, p. 51
10. Ibid., p. 96.
11. Ibid., p. 160.

restabelecida, mas, antes, levantamento para o depósito de *meu* tempo que impõe a ferrugem".[12]

Artaud gosta da ferrugem e do prego:

> Posso quebrar a caixa de ferrugem, porém não a quebrarei. Farei a caixa um pouco mais enferrujada, e é só, porque esta caixa sou eu[13] (...) pois a caixa com ferrugem imutável e a moeda de um centavo que dela sai, conseguidas com o tempo e nesse momento do tempo o foram com muita dificuldade, trabalho e esforço.[14]

Eis a ferrugem correspondendo ao trabalho e ao tempo que Artaud trabalha atravessando a dor. E os pregos estão por toda a parte em seus desenhos e escritos: os pregos trabalhando a pele. "Pois o puro espírito nunca foi nada além de magma//A fim de salvar a parte de baixo do magma pego por ele/ precisa pregar pregos por cima".[15]

Lembremo-nos daquele prego enterrado na cabeça de Cenci pela sua filha Beatriz violentada:

> Pregos vindos de baixo no sentido de perpétua insurreição/ como calça-se de baixo pra cima até o fim./ E que prega-se pela frente do epiderme/ a fim de que todos os vãos sejam ocupados,/ as folhas da última primavera./ Os espíritos nada mais foram que estados passageiros do trabalho perpétuo sobre o ser e do ser, estados que não são os seres e que precisam absolutamente ir embora para nunca mais voltarem.[16] (...) porque preguei pregos em número suficiente para definitivamente estar a salvo...[17] (...) E eu, que por trás da terra empurro o germe sobre a terra como um prego.[18]

12. Ibid., p. 55.
13. Ibid., p. 46.
14. Ibid., p. 47.
15. Ibid., p. 12.
16. Ibid., p. 105.
17. Ibid., p. 132.
18. Ibid., p. 455.

Assim, um prego pode ser o germe de um novo corpo. A ferrugem, e os pregos são ligados a um trabalho de transformação da vida e do corpo, de tática extremamente refinada e incrível trabalho sobre o corpo e o tempo coexistindo com esse corpo. Fala-se muito da violência, do grito, da crueldade de Artaud. Gostaria de ressaltar um pouco sua maneira muito fina, muito esperta, de lutar.

Para isso, embora fosse preciso trabalhar muito, tinha que ser com bastante sutileza e o trabalho inteiro deveria compreender "o corpo interno" que é "nada mais que uma externalidade *comprimida*". "As coisas são um quadro, o corpo interno nada mais é do que uma externalidade comprimida. Assim como cores numa tela".[19] Vejamos até que ponto seu trabalho visa a "comprimir" o exterior, refazer o interior com esse exterior condensado e "dilatar o corpo de minha noite interna", como diz. Seus desenhos realizam juntamente a sua escrita, esse corpo compresso pelo processo de "empurrar, forçar, amassar", etc.

Assim, em seus últimos cadernos, que formam um extraordinário campo experimental, tudo caminha em direção a "uma idéia do corpo absoluto":

> Nunca mais chuva nem dilúvio,/ o fogo *compacto*,/ é o estado verdadeiro de meu ser/ de onde tudo quis se soltar para me contrariar/ eu vê-lo-ei,/ não era de mim, não estava em mim, não estava fora,/ era uma coisa que fiz *fora* para colocá-la de volta *dentro* de MEU corpo,/ uma coisa diferente do eu,/ é ainda mais eu,/ o que eu não sou/ e no que me tornarei,/ não por estado remoto em mim e sim pela vontade sobre mim e comigo,/ isso quer dizer um desumano sem coração nem alma/ e nem inteligência nem espírito,/ uma idéia do corpo absoluto.[20]

Nesse campo enorme continua uma operação singular de esvaziar o corpo, comprimir o fora do corpo, dobrar esse fora e voltar a ganhar espessura compacta dentro. Para tal operação não

19. Ibid., p. 367.
20. Ibid., p. 72.

há fim, exige apenas perseverança e vigilância sem parar, sem descanso. Isso nos é confirmado em seu texto sobre Van Gogh, no qual o retrato desse pintor realizado por Artaud corresponde em todos os processos de trabalho com a mão que ele executa para construir uma coisa como uma idéia e uma substância do corpo absoluto, isolando o corpo das redes do biopoder com considerável cautela.

Permiti-me, até o momento, expor uma leitura dos textos de Artaud (extratos, entre outras fontes, de alguns de seus cadernos) na perspectiva da biopolítica definida por Foucault. Gostaria, agora, de voltar a questionar o corpo, afastando-me um pouco de Artaud, para ir em direção a nosso "bailarino" Hijikata Tatsumi.

Hijikata Tatsumi criou uma nova dança no Japão dos anos 60. Ele estava longe de ser apenas um simples renovador de um gênero de dança já existente. Era preciso que sua experiência profundamente originária e singular achasse, antes de tudo, um meio para sobreviver, ou uma saída, e para isso era preciso experimentar sem parar o corpo e, ao mesmo tempo, a percepção, o pensamento e a linguagem. Nada estava salvo. Nas suas experiências e pesquisas que sempre giram em torno da questão do corpo, ele questionou, ao mesmo tempo, muitas coisas, de maneira que a questão do corpo não passa como algo à parte, mas sim como um dos frutos de tudo aquilo que procurou e experimentou.

Sua escrita é preciosa, como traço do itinerário percorrido pelas suas pesquisas e experiências. Descreve com freqüência as lembranças do corpo da criança que foi, redescobre e revive aquele corpo infinitamente aberto para o todo, o ar e o vento, as luzes e as trevas, os sopros e os olhares, a vida dos insetos e dos animais, até (mesmo) o cheiro e o mofo. As lembranças do corpo doente ou o dos deficientes convivendo por perto são muito presentes. Mas isso não ocorre para enaltecer a nostalgia do corpo da infância. Ao fazer voltar à vida todos os acontecimentos que visitam o corpo da criança, Hijikata tenta recriar um corpo singularmente aberto para o exterior. E ao investigar esse espaço aberto, tenta fazer uma revolução (uma de suas performances monumentais denomina-se *A revolta da carne*) que irá destruir todas as fronteiras que determinam os contornos e as formas da vida social, razoável, moral ou sentimental. Mais uma vez, podemos dizer que para Hijikata existe uma percepção da vida estreitamente ligada ao biopoder que acabei de comentar.

Vemos que existem pessoas extremamente sensíveis a tudo o que encerra a vitalidade, o que mutila a vida do corpo, o que impede de "dilatar o corpo de minha noite interna", ou seja, dilatar a opacidade e a abertura próprias do corpo. Hijikata, Artaud, Pasolini, Jean Genet pertencem a essa raça, partidários da vida singular do corpo. Hijikata gostava muito deles. E estou pensando também em Espinoza, um dos primeiros filósofos a afirmar o ser do corpo como potência permanente de afetar e ser afetado, o corpo absolutamente fluido, composto por infinitas partículas que variam sem descanso. Tal filosofia estava inteiramente feita para defender a vida contra os poderes e as instituições de morte.

Vejamos o que Hijikata escreve em 1969:

> As danças no mundo começam com o gesto de ficar em pé. Mas no que me diz respeito, comecei por não conseguir ficar em pé. Estava em um beco sem saída. Não era um corpo vidente que inconscientemente urina sem barulho antes de as coisas acontecerem. O estado desta paisagem era igual ao de um mistério transformado em inseto, mas não era como as articulações de um esqueleto que restaria depois de um corpo tanto apanhar. Era preciso ir em direção à terra natal do corpo.[21]

Hijikata definiu sua dança butô com essa famosíssima fórmula: "O cadáver que fica em pé arriscando-se para a morte". "Em momento algum a carne deu nome àquilo que existe nela. A carne é, dessa maneira, apenas escura", escreve Hijikata.[22]

A escrita de Hijikata é, num primeiro momento, ilegível, por desarticular de maneira radical o japonês comunicativo, normativo. Desarticula-se ao carregar-se com extraordinárias densidade e sensibilidade, através das experiências e dos pensamentos sobre o corpo, retraçando a experiência do corpo que para ele é, sobretudo, a da fissura. Seu pensamento está profundamente ligado a essa fissura.

---

21. Hijikata Tatsumi. *Bibou no aozora* [O bonito céu azul]. Tóquio: Chikumashobou, 1987, pp. 86-7.
22. Ibid., p. 87.

Após o começo dos anos 70, Hijikata interrompe demoradamente sua atividade de dançarino, e depois a de coreógrafo. Pretendia voltar. A morte impediu que o fizesse. Sua última criação é um livro, intitulado *Bailarina doente* (*Yameru Maihime*) cujo tema é apresentado pelo autor da seguinte maneira: "Exteriorizando abertamente tudo aquilo que está escondido debaixo, gostaria de aproximar-me do mundo que minha infância viveu". Isso tudo indica que para Hijikata existiam coisas um pouco mais importantes que a dança. A dança não foi existência prévia. Era preciso, ao mesmo tempo, inventar a dança e redescobrir o corpo. Eis a pergunta que ele faz: "O que aconteceria se colocássemos uma escada dentro do corpo e descessemos até o mais profundo quanto pudéssemos?"

Algo muito singular em sua experiência corporal obrigava-o a dançar. Era preciso dançar para saber expressar aquilo que o corpo experimentara de singular. No entanto, tal vivência não parava de se dilatar, não parava de transbordar a dança. Hijikata é extremamente sensível a tudo que se imobiliza, se estabelece, se formaliza e pesa nas artes e nas expressões; neste sentido, a dança não é excepcional. Tudo aquilo que está expresso, mesmo que delicada e sinceramente, pode trair aquilo que precisava ser expresso. Ele buscava algo que transbordasse da dança através da própria dança. Esse algo ultrapassaria a dança que, ao final, era experimentada, a fim de questionar isso: este gesto mesmo de ultrapassagem.

Sua escrita é cheia de perversões, que fielmente traçam este movimento complexo e marcam todas estas criações e experiências. Eu gostava muito de sua perversão e de seu humor. Ele questionava muitas coisas: "Nossos olhos talvez sejam perdidos pelo fato de serem olhos". "As mãos do Senhor Takiguchi[23] não param de transgredir as funções realistas das mãos".

Merleau-Ponty foi quem disse: "Uma mão não basta para tocar". Um órgão nunca é definido por completo pela sua função parcial e organizada. Merleau-Ponty queria dizer que o corpo, que

23. N.T.: Shûzo Takiguchi era um dos principais poetas surrealistas japoneses e também um critico e ensaísta muito importante no contexto japonês da época.

não era um objeto, nunca seria reduzido a funções visível e localmente determinadas. É uma espessura que existe antes de o sujeito se separar do objeto. Hijikata, diferentemente do filósofo do corpo, também questiona os órgãos e suas funções: o olho que enxerga, a mão que toca. De alguma forma, está frente ao caos (e mergulhado nele) para excluir os órgãos funcionalmente determinados. Este caos é uma profundeza onde nada seria perceptível ainda, onde seria possível, apenas, medir aquilo que surge ali.

Na língua japonesa existe uma expressão significativa: "não saber onde colocar o corpo". A verdade é que todos nos nós jogamos no mundo sendo um corpo isolado. Este corpo está isolado do mundo e ao mesmo tempo encadeado nele, invadido por esse mundo. O corpo está entre outras coisas e outros corpos, tendo distância entre eles e medindo sem parar esta distância. No entanto, a distância não pára de variar no espaço, que constitui o mundo com sua profundeza imperceptível. A forma, a grandeza, a qualidade, tudo aquilo que é possível medir sai dessa profundeza. Com certeza, cada um pode seguir escada abaixo em direção a essa profundeza. Não existe nem regra nem medida para medi-la corretamente. Os pintores que descem até essa profundeza são muitas vezes obrigados a reinventar a perspectiva ou a geometria. Estou pensando em Turner, Michaux, De Kooning, pelos quais Hijikata sempre se interessou.

Hijikata trabalhava bastante com as imagens reproduzidas desses pintores, retraçando, analisando e comentando os detalhes. Extraía delas materiais para a dança. Descobri um trecho bem engraçado escrito por De Kooning, no qual o pintor conta a estória de um homem que queria medir tudo o que estava em sua volta:

> Media tudo. Media as estradas, os sapos e até mesmo seus pés; cercas, janelas, árvores, serras e lagartas. (...) Não tinha nostalgia, nem memória, ou noção de duração. A única coisa que notava a seu respeito é que seu comprimento variava![24]

24. Willem de Kooning. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984, p. 197.

Eu interpretaria esse trecho de De Kooning como ilustração daquilo que motiva sua criação pictural, e também como uma ressonância com a *profundeza sem medida* concebida por Hijikata. Frente ao mundo sem medida, o artista tenta medir sua profundeza e, provavelmente, apenas o próprio ato de medir seja o que constitui a medida. "O eu é destruído assim que nasce; não existe um ponto onde o visível se deteriora".

A dança pode existir para rejeitar o corpo nessa profundeza e é preciso dizer que o corpo não passa de uma figura que a explicita de certa maneira. A dança, para Hijikata, pode ser a tentativa de medir essa profundeza sem medida, essa flutuação permanente que só sabemos medir, sem perguntar qual qualidade ou forma ela tem. Era preciso arriscar destruir a dança enquanto forma de expressão. Na sua escrita, Hijikata podia ser mais livre do que na dança, ainda mais porque podia deformar e distorcer as palavras, ultrapassando sempre um pouco os seus limites. Não seria possível arriscar o corpo da mesma maneira.

Tive a sorte de testemunhar uma interessante conversa entre Hijikata e Tanaka Min. Certo dia, Hijikata disse para Min, num tom simpático e provocador: "O fato de ter nascido já é improvisação. Por que você improvisa a dança?".

Eu acho que tem aqui um questionamento muito importante. Há no ato de improvisação o querer singular de refazer o nascimento, de realizar o segundo nascimento. E não é apenas a estória de um pessimismo desesperado, negativo, raivoso contra a vida. Hijikata se expressou com relação a isso muitas vezes de maneira alegre: "Eu nasci já destruído, já estava quebrado logo que eu nasci, eu nasci com uma fissura". O dançarino de butô deve ser tal qual um cadáver que fica em pé. Hijikata disse esse tipo de coisas sobre o nascimento, fazendo desta imagem a sua poderosa fonte da criação.

Certo dia fiquei espantado ao ler um depoimento de Samuel Beckett numa conversa com Charles Juliet. De fato, nem havia sido Beckett e sim Jung quem fizera o comentário a respeito de uma jovem paciente. Jung dizia: "Afinal de contas, a paciente nunca tinha nascido". Obviamente, isso era espantoso. Beckett resgata essa frase em um de seus textos *Para acabar de novo* e começa assim: "Eu desisti antes de nascer, não é possível de outra maneira, precisava-se, no entanto, que aquilo nascesse, foi ele, eu estava

dentro, é assim que vejo a coisa, foi ele quem gritou, foi ele quem veio à luz, eu não gritei, não vim à luz...".[25] Então, eu nunca nasci, no fundo, nunca nascera, foi ele, essa outra pessoa que está em meu lugar.

Aqui, o nascimento não é improvisado, é a recusa à improvisação, a recusa ao fato de nascer, de ser criado. A recusa em nascer com tudo aquilo que é inato. Porque o homem nasce e nasce feito. Isso é que pareceu insuportável para alguns artistas.

Artaud escreveu exatamente sobre essa questão: "Sou um genital inato, se olharmos de perto, isso significa que nunca me realizei./ Existem imbecis que se acham seres, seres por inatismo./ Eu sou aquele que, para ser, precisa chicotear seu inatismo".[26] Um genital inato é, então, alguém que tenta nascer por si mesmo; fazer um segundo nascimento para excluir o que já é dado. Porque se eu sou inato, nunca nasci. No fundo, eu nunca nascera. Nas obras de Beckett, esse eu "não-nascido", recusando o nascimento, escreve sobre o outro eu que nasceu. Esta singular recusa do nascimento, esta vontade de segundo nascimento, não sei se é sinal de pessimismo. Não há dúvida, em todo caso, que se for um pessimismo é intenso e singularmente criador. A história do "genital inato", é a história de um corpo que questiona seu corpo nascido com todas as funções e todos os órgãos: a mão que toca, o olho que vê, os pulmões que respiram, etc. Artaud declarou, logo no começo, guerra singular contra os órgãos, para criar um corpo sem órgãos. Acredito que essa experiência é primordial para entender o que acontece, não só nas artes performáticas, mas também na escrita e no pensamento. Hijikata, por sua parte, articulou de um jeito próprio essa busca ao segundo nascimento de um corpo que exclui os órgãos.

Os começos sempre são uma questão complicada. Como começar? Pois quando começa, já que não tinha nada antes de você, você não pode nem mesmo começar. Mas se já havia alguma coisa antes de você começar, você nunca vai poder começar de verdade. Resumindo, nunca conseguirá começar qualquer coisa que seja. Quem começa é sempre um outro, não você. Um outro,

25. Samuel Beckett. *Pour finir encore*. Paris: Ed. de Minuit, 1991, p. 7
26. Antonin Artaud. *Oeuvres Completes*, Tome I. Paris: Gallimard, 1984, p. 9.

que você desconhece, começa depois de você, enquanto você não existe ou sem que você saiba que já começou. Você nunca conseguirá controlar o começo. Será que Artaud, ao dizer "sou um genital inato", manifesta vontade de dominar por completo o começo, o nascimento? Sim e não. Mais do que dominar o começo, o que importa mesmo para ele é recriar um corpo que tenha o poder de começar. Desvencilhar o corpo da consciência, do projeto de você mesmo e do projeto de outrem, os quais tentam dominar o corpo. Se você não pode começar, outra pessoa também não pode. Quem começa é o corpo, sem tentar controlar nada, como "genital inato".

Hanna Arendt discutiu muito a respeito dos começos no contexto político, às vezes em termos de "fundação". A mais dinâmica vida política, aquela fundada no pensamento público que os antigos gregos inventaram está, para Arendt, profundamente ligada à força ao estado inicial. Para ela, a revolução significa a volta para algo, a mímica de um começo com uma razão dominadora. A política do começo consiste, então, em criar e recriar o começo como algo parecido com o "genital inato".

Uma das obsessões de Antonin Artaud era que seu corpo fosse apenas um autômato manipulado por Deus. No entanto, não queria destruir este autômato, nem livrar-se de seu próprio corpo paralisado. Ele queria realizar, reconstruir ou descobrir outro autômato que se gerasse seguindo forças, fluxos indeterminados. Os órgãos eram execráveis na medida em que representavam e articulavam ordens que determinavam o autômato de Deus (o que corresponde a um certo biopoder). Por isso Artaud precisou, durante toda a sua vida, lutar contra os órgãos. Era uma luta louca, particular e singularmente universal, se pensarmos em todas as rotinas e dispositivos que objetivam e coisificam a realidade experimentada pelo corpo. Esta guerra "*para acabar com o julgamento de Deus*" é sobretudo inspirada na questão do corpo, do genital inato, do autonascimento que exclui a determinação: o antes de qualquer outra, o que vem de preferência das instituições e das tecnologias, visíveis e invisíveis, visando gerar o corpo.

A vida e o corpo são, no fundo, uma mesma coisa. Mas para que assim seja, é preciso descobrir o corpo dentro de sua própria força de gênese, porque o corpo é esse único lugar existencial e ainda por cima político, no qual se empilham, se encolhem, se

dobram, todas as determinações da vida. É o campo de batalha onde se cruzam as forças visíveis e invisíveis, a vida e a morte e onde se encadeiam as redes, os poderes, os tráficos.

Hijikata escreveu um curto texto de surpreendente densidade, como de costume, intitulado *A pantufa de Artaud*. Para ele, não sei por quê, Artaud foi descoberto morto, sentado ao lado de sua cama, com uma pantufa na boca:

> Nossa vida está nas mãos de uma raça de espírito caritativo que não pára de caminhar para a morte. Para continuar numa ação que só é possível uma única vez e que exige sua fisiologia, Artaud deseja, sob novo nome, o teatro, isso é, a carne, que sempre foi considerada um delírio nos antípodas do pensamento... Frente ao desejo insaciável da vida, para quem, para qual pensamento foram traçadas a dor e a linha de horizonte de nossas capacidades? Artaud rachou essa ponta e esse horizonte, impôs uma nova prova ao pensamento da carne. É nesse momento que percebe que o buraco onde apodrece o pensamento está se reorganizando na carne que o antecede, como uma cavidade palpitante de pavor... Isso nos obriga a voltar à pantufa que estava na sua boca no dia que ele morreu: que tipo de última confissão foi essa, ou será que ela significou um perfeito pensamento?"[27]

27. Hijikata Tatsumi, op. cit., p. 118.

DELÍRIO DA CARNE: ARTE E BIOPOLÍTICA NO ESPAÇO DO AGORA[1]

Michal Kobialka[2]

Na célebre obra *The Body Emblazoned* (1995), Jonathan Sawday situa o corpo sem vida no centro da inquirição a respeito da cultura renascentista da dissecação.[3] O conceito abstrato pertinente ao conhecimento teológico sobre o corpo (*Hoc est corpus meum*), que ganhou visibilidade mediante o dogma da transubstanciação, em 1215,[4] estava, naquele momento, sob a lâmina de um bisturi que dissecava um cadáver. Aquilo que se revelou recebeu um status não teológico, ganhando uma função racional, para não dizer empírica. Daquele instante em diante, será possível arranjar e rearranjar os elementos constituintes do conhecimento corpóreo, exposto tanto como um cadáver, quanto como um *nómos* em uma dissecação.

---

1. Conferência realizada no Teatro Fábrica, em 28 de outubro de 2006, com apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, para projeto aprovado na 8ª edição, com curadoria de Márcia de Barros. Tradução de Carlos D. Szlak.
2. Departamento de Artes Dramáticas e Dança da Universidade de Minnesota.
3. SAWDAY, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London: Routledge, 1995.
4. Ver *This Is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999/2003, cap. 4, para a discussão a respeito das práticas de representação usadas depois do Quarto Concílio de Latrão, a fim de assegurar a visibilidade do corpo ausente de Cristo.

O argumento de Sawday, no entanto, além de chamar a atenção para a construção racional e discursiva do que se via sobre a mesa da cultura renascentista da dissecação, também destacava como essa mesma cultura dividia os corpos (ou suas partes) segundo sua importância ou não. Ao mesmo tempo, a obra de Sawday assinala uma mudança no campo dos estudos renascentistas, que passaram das investigações logocêntricas para as corpóreas. Os diversos livros e conferências que se seguiram, incluindo temas como corpos trêmulos, corpos unissexuais, corpos fechados, corpos intestinais, corpos carnavalizados, corpos efeminados, corpos constrangidos, corpos sodomizados, corpos castrados, ou corpos aproximados, é uma prova por excelência dessa mudança.[5] E vão surgir muito mais livros, tratando desde a contemplação das próprias imagens, passando pelo mergulho das mãos no corpo ou no cadáver, até a carícia de certas partes do corpo ou das entranhas do morto, que expressam a procura por um corpo cuja inteligibilidade será, e só poderá ser, estabelecida no processo de representação capaz de ser visto ou compreendido.

Se um corpo é um objeto completo e racional, delimitado por um código político e social específico, por investigações corpóreas, e por estruturas ideológicas complexas, o que acontece quando sua própria materialidade (a "vividez" inquieta da carne), ou sua falta, "desagrega" esse código e sua prosa crítica? O que se torna visível ou imaginável através do corpo sendo desalojado do ser, isto é, logo que foi liberto do conhecimento concreto e da natureza do objeto? Quais são as conseqüências de tal mudança na percepção do corpo para os modos de percepção, e para a biopolítica, o teatro, a historiografia, e a formação da identidade étnica e de gênero?

Este ensaio é uma tentativa de tratar de algumas dessas questões, refletindo sobre o corpo e o teatro através da peça *The Dead Class*, de Tadeusz Kantor, e dos personagens Velhotes, que ocupam um espaço talvez não apropriado para a visão dos espectadores; da performance e do corpo dançante de Marta

5. Ver, para citações bibliográficas: CALBI, Maurizio. *Approximate Bodies: Gender and Power in Early Modern Drama and Anatomy*. London: Routledge, 2005.

Becket, na Amargosa Opera House, em Death Valley Junction, na Califórnia; e da mulher prematuramente envelhecida de Samuel Beckett, com seus cabelos grisalhos despenteados, movendo-se para diante e para trás, acompanhada pelo silêncio mortal das suas palavras e pelo ruído de uma cadeira de balanço, em *Rockaby*.

Vamos começar pelo corpo blasonado no teatro de anatomia projetado por Inigo Jones, em 1636, para os barbeiros-cirurgiões da rua Monkweel, em Londres. O projeto remanescente do edifício revela uma estrutura elíptica, com uma mesa no centro, cercada por quatro fileiras elípticas concêntricas. Uma nota, publicada em 1708, descreve o teatro de anatomia de Jones da seguinte maneira:

> [O teatro] tinha quatro fileiras de assentos de cedro, e era adornado com as figuras das sete artes liberais* e dos doze signos do zodíaco. Também dispunha do esqueleto de um avestruz, colocado pelo Dr. Hobbs, em 1683, junto com um busto do rei Charles I. Duas peles humanas sobre as molduras de madeiras, de um homem e uma mulher, uma imitação de Adão e Eva, postas em 1645. Uma caveira de múmia (...). O esqueleto de Atherton, com juntas de cobre. A figura de um homem esfolado, no qual todos os músculos apareciam no devido lugar e proporção; trabalho executado depois da sua morte. Os esqueletos de Canberry Bess e Country Tom (como eles eram então chamados); e três outros esqueletos de corpos humanos.[6]

As figuras das sete artes liberais, dos doze signos do zodíaco, o esqueleto de um avestruz, a imagem de Charles I, duas peles humanas nas molduras de madeira, os esqueletos de notórios criminosos, e a figura de um homem esfolado me lembram uma passagem de "The Analytical Language of John Wilkins", um ensaio sobre o matemático e filósofo inglês do século XVII em que Jorge Luis Borges refere-se a uma "certa enciclopédia chinesa", a

* N.T.: Na universidade medieval ocidental, as sete artes liberais eram gramática, retórica e lógica (o trívio), e geometria, aritmética, música e astronomia (o quadrívio).

1. Citado in Sawday, p. 76.

fim de demonstrar um sistema diferente de pensamento para organizar o conhecimento sobre os "animais": animais pertencentes ao imperador, leitões domesticados embalsamados, sereias fabulosas, inumeráveis, que acabaram de quebrar o jarro de água, etc.[7] Nesse caso, também, o teatro de anatomia de Jones, projetado de acordo com especificações arquitetônicas para vista em perspectiva (Alberti, 1435), está repleto de objetos que fragmentam a estrutura social regular e normativa, lembrando à platéia sobre o princípio da morte – *causa mortis* natural, jurídica e bíblica – mesmo quando a mesa no centro do espaço permanecia vazia.

Às vezes, porém, a mesa não ficava vazia. Em 1662, quando Samuel Pepys visitou o teatro de anatomia de Jones, testemunhou uma demonstração de anatomia sobre rins. O corpo exposto sobre a mesa era o de um marinheiro, enforcado por roubo. Depois da dissecação realizada pelo Dr. Tearne, "um jantar requintado foi servido" no saguão. Depois do banquete, Pepys voltou ao auditório na companhia do Dr. Scarborough "para ver o corpo só". Ali, estendeu sua mão, e afirmou: "Apalpei o cadáver com a mão desnuda; achei-o frio; porém, pensei, era uma visão muito desagradável".[8]

O desconforto, e, posso acrescentar, a dor, a morte e as proibições sociais ou religiosas nos separam dos nossos interiores corpóreos. No entanto, a contemplação dessas partes internas, o toque do corpo sem vida com as mãos desnudas, ou a visão da coleção de Günther von Hagen de espécimes anatômicas (criadas e preservadas por meio do processo de plastinação), são os fenômenos que nos reconduzem ao que é conhecido e familiar.[9]

A cultura da dissecação, além de nos proporcionar a oportunidade voyeurística de ver o interior do corpo (com o conhecimento impossível de nós mesmos, pelo mapeamento desse interior ou sua sujeição a um novo regime de linguagem de propriedade e apropriação; o exterior corporal sendo representado como superfície), também, segundo Sir Francis Bacon, em *Novum*

7. BORGES, Jorge Luis. "The Analytical Language of John Wilkins"in *Other Inquisitions*. Austin: University of Texas Press, 1964.
8. Citado in Sawday, pp. 77-8.
9. Ver VON HAGENS, Günther. *Körperwelten: Fascination Beneath the Surface*. Heidelberg: Institute for Plastination, 2001.

Organum (1620), nos faz ver o corpo não como um sistema, um projeto ou uma estrutura de mistérios, mas sim como um sistema, um projeto ou uma estrutura cuja regras de operação, ainda que complexas, podem ser compreendidas com a ajuda da razão ou do microscópio (tecnologia), o famoso "olho artificial".[10]

O racionalismo cartesiano, o empirismo inglês e tudo o mais, desde a era clássica, passando pelo Iluminismo, até a condição pós-moderna penetrou no corpo para facilitar tanto a confrontação quanto a adequação entre pedagogia, medicina, economia, políticas e práticas de representação. A obra *L'homme machine* (1747), de Julien Offray de la Mettrie, uma redução materialista da alma, e a rejeição de Leibnitz em relação ao equilíbrio entre o mundo mecanicista e o conceito teológico de Deus;[11] a discussão, na Inglaterra, sobre o lugar da mulher determinado por seu corpo e desejo sexual;[12] o desejo distinto de criar um novo tipo de personalidade, definindo o "corpo vivo" e o situando sob a supervisão de um novo mecanismo econômico;[13] o discurso iluminista a respeito do par empírico-transcendental de Kant; a filosofia positivista de Comte; a defesa de Marx acerca do ser humano mecanizado; ou as investigações de Freud sobre os impulsos de morte e do prazer, etc., constituem registros múltiplos de significados sociais, econômicos e ideológicos em sua especificidade que são visíveis em todo o corpo.

Portanto, não causa surpresa que para autores tão diversos, como Judith Butler, Jean-François Lyotard, Luce Irigaray, Giles Deleuze, Jacques Derrida e Michel Foucault (e os demais que seguiram suas investigações teóricas), o corpo seja concebido como um objeto fundamentalmente histórico e político. De fato, para muitos autores é o objeto central, sobre e através do qual se manifestam as relações de poder e resistência. Todos ficam ansiosos

10. Citado in Sawday, p. 31.
11. DE LA METTRIE, Julien Offray. *Machine Man and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
12. LAQUEUR, Thomas. *Making Sex*. Cambridge: Harvard University Press, 1990, cap. 6; ou *Solitary Sex*. New York: Zone Books, 2004, pp. 203-5.
13. KOBIALKA, Michal. Words and Bodies: A Discourse on Male Sexuality in Late Eighteenth-Century English Representational Practices. *Theatre Research International* 28, 1 (2003), pp. 1-19.

em desafiar as maneiras pelas quais o corpo foi relegado a uma posição subordinada ou secundária em relação à primazia da mente, consciência ou razão. Todos estão comprometidos com o materialismo não-redutivo. Todos sustentam de maneira convincente que o sujeito é produto das práticas ou técnicas sociais e institucionais, dos registros dos significados sociais, e das atribuições de significados físicos ou de indexação a partes e órgãos do corpo.

Tornar esses corpos visíveis ou legíveis no nível de um diagrama ou de uma sentença é encobrir aquele momento em que algo acontece que não pode ser misturado no conhecido: um processo de sincopação.[14] Para Roland Barthes, tal momento era um lençol branco cobrindo o corpo sem vida de um menino, que ele chamou de *punctum*. Um *punctum* é aquele segundo fendido, quando algo "entra em cena, projetando-se como uma flecha", e rompe um campo cultural referente ao pensamento crítico ou relativo a uma experiência comunicável desse campo.[15] Um *punctum* é aquele segundo fendido que ativa a aporia entre o corpo com e sem vida, e o logos. Um *punctum* é aquele segundo fendido que dá voz a um pensamento livre da linguagem crítica, agora proferida abertamente. Aquele corpo humano, formado, e ainda não redutível a determinações históricas ou teóricas, que sua presença contesta (como acontecimentos políticos recentes na Europa, no Oriente Médio e na África evidenciam dolorosamente), é um rasgo no *studium*; aquele corpo humano – aquele definido no teatro de anatomia – está desalojado do ser, no espaço do agora.

A presença daquele corpo coberto por um lençol branco nos recorda que um *punctum* é um "agora" compartilhado e constante entre o corpo sem vida visível sobre uma fotografia e a nossa contemplação dele, voluntária ou involuntária. Esse agora compartilhado e constante expressa-se no plano histórico, que, como Juan Goytisolo afirmou acertadamente em *State of Siege*, é

14. Ver CLÉMENT, Catherine. *Syncope: The Philosophy of Rapture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
15. BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang, 1981, p. 26.

ontológico, e não pode ser encoberto pela narrativa do "ali e então" e do "aqui e agora"; caso contrário, o silêncio que envolveu tudo tem a ver com o sítio de Saravejo/Paris, que nunca deveria ter acontecido.[16]

A condição de um ser humano desalojado do ser, no espaço do agora, disseca discretamente a bela anatomia do pensamento e da prática, produzindo identidades étnicas, sexuais e de gênero sobre o palco, onde todos os olhares supostamente contemplam o mesmo corpo. A condição do ser humano desalojado do ser assombra o espaço do agora, dando visibilidade a aquilo que preenche a si mesmo com a angústia das alucinações verbais:

> O ser humano pode sobreviver ao ser humano. O ser humano é o que subsiste depois da destruição do ser humano não porque em algum lugar haja um essência humana a ser destruída ou salva, mas porque o lugar do humano está dividido, porque o ser humano existe na fratura entre o ser vivo e o ser falante, entre o inumano e o humano.[17]

Se o ser humano existe na articulação perdida entre o ser vivo e o logos, no ser desalojado do ser, o que acontece ao corpo, que não pode mais se achar no itinerário narrativo incitado pela visão em perspectiva de Pepys (e de muitos outros depois dele), sentado numa das fileiras elípticas do teatro de Inigo Jones? O que acontece se uma experiência voyeurística de um necrotério não mais permite que o corpo seja visto como um signo legível e educável para todos? O que acontece se esse corpo humano não pode ser reinscrito na política, na ideologia e na epistemologia/filosofia, que sua existência viva contesta? O que acontece se a "vividez" inquieta da carne desagrega o código crítico e sua prosa crítica? O que acontece ao corpo quando ele recusa a consolação das formas corretas, o consenso do gosto, que permite uma experiência comum de nostalgia para a experiência voyeurística de nós

16. GOYTISOLO, Juan. *State of Siege*. San Francisco: City Lights, 2002.
17. AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 1999, pp. 134-5.

mesmos, e se rearticula no não-lugar, num tipo diferente de teatro?[18]

Esse teatro que se materializa, como afirma Tadeusz Kantor:

> [em] uma atividade que acontece quando a vida é impelida a seus limites extremos, onde todas as categorias e conceitos perdem seu significado e direito de existir; onde a loucura, a febre, a histeria e as alucinações são as últimas barricadas da vida antes da aproximação das TROPAS DA MORTE e do GRANDE TEATRO da morte.[19]

18. Em sua obra *Production of Space*, Henri Lefebvre propôs um modelo teórico matizado para investigar o espaço utilizado enquanto produção social e política. De acordo com Lefebvre, o espaço social é um produto específico da luta de classe e das ações de poderes conscientes de si mesmos, pois a hegemonia usa o espaço no estabelecimento e materialização do seu status ideológico. Atribuída tal função, "pode-se dizer que o espaço abrange diversas intersecções, cada uma com sua localização específica. Quanto às representações das relações de produção, que incluem relações de poder, essas também acontecem no espaço: o espaço as contém na forma de edifícios, monumentos e obras de arte. Essas expressões frontais (e, portanto, brutais) de tais relações não inteiramente abarcam seus aspectos mais clandestinos ou subterrâneos; todo poder deve ter seus cúmplices – e sua polícia". Essas diversas intersecções podem ser mais elaboradas em termos de:
a. *Prática espacial*, que abarca a produção e a reprodução, e os locais e cenários espaciais específicos característicos de cada formação social. A prática espacial assegura a continuidade e algum grau de coesão. Em termos de espaço social, e de cada membro de uma determinada relação da sociedade com esse espaço, essa coesão significa um nível garantido de *competência* e um nível específico de *desempenho*.
b. *Representações de espaço*, que estão vinculadas às relações de produção e à "ordem" que essas relações impõem, e, portanto, ao conhecimento, aos signos, aos códigos, e às relações "frontais".
c.*Espaços de representação*, que abrangem um simbolismo complexo, às vezes codificado, outras vezes não, vinculado ao lado clandestino ou subterrâneo da vida social, como também à arte (que no fim pode vir a ser definida menos como um código de espaço e mais como um código de espaços de representação). Ver Henri Lefebvre, *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991, p. 31.

19. KANTOR, Tadeusz. "The Infamous Transition from the World of the Dead into the World of the Living", in KOBIALKA, Michal (ed.) *A Journey Through Other Spaces*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 149. Tradução e comentário crítico de Michael Kobiakla.

De fato, o que acontece quando o corpo recusa a consolação das formas corretas, o consenso do gosto, que permite uma experiência comum de nostalgia para a experiência voyeurística de nós mesmos?

Kantor já estava em cena, olhando significativamente para a platéia, enquanto o público entrava no espaço de apresentação de *The Dead Class*.[20] Quer fosse uma apresentação ao vivo ou seu registro em vídeo, num canto, e não no centro, quatro fileiras de velhas carteiras escolares, tiradas como se da memória de um passado imemorial, encaravam o público.

O público entrava no espaço cênico esperando, com prazer narcisístico, ser projetado na superfície inacessível da representação teatral. Esse prazer narcisístico do pensamento era frustrado por uma corda e pelas carteiras escolares ocupadas por Velhotes em preto, postados exatamente na frente dos espectadores. Era como se uma barreira impassável se erguesse, rompendo a ordem da perspectiva que por séculos constituiu o programa metafísico e político que organiza o visual e o social, assim como a noção moderna de cultura.[21] Estava sempre ali, nas apresentações ou encarnações subseqüentes de *The Dead Class* – o espaço com os espectadores, procurando enxergar seu reflexo nas representações em cena; e no espaço onde Kantor se movia, entre as carteiras escolares ocupadas pelos atores, os Velhotes, olhando em silêncio e imóveis, como figuras de cera, todo o público.

As silhuetas dos Velhotes eram envolvidas por uma iluminação clara e enevoada. Capturado pela claridade, o olhar do espectador encontrava o olhar imóvel, que expressava um vazio infinito. Ao contrário do quadro *Las Meninas*, de Diego Velásquez, o vazio de *The Dead Class* nunca pode ser preenchido pela

20. Nesse caso, deve-se observar que existem três versões de *The Dead Class*: a versão I, 1975-77; a versão II, 1977-86 (depois de 1.500 apresentações, Kantor decidiu não mais encenar *The Dead Class*); e a versão III, recriada, em 1989 por Kantor para a produção cinematográfica dirigida por Nat Lilenstein. Para uma análise em detalhe das fontes literárias de *The Dead Class*, e uma análise da apresentação, ver PLEŒNIAROWICZ, Krzysztof. *The Dead Memory Machine: Tadeusz Kantor's Theatre of Death*. Aberystwyth: Black Mountain Press, 2000; e Kobialka (1993: cap. 2).

21. LYOTARD, Jean-François. *Inhuman Condition*. Stanford: Stanford University Press, 1991, pp. 119-20.

imagem de Felipe IV, e da sua mulher Mariana, capturados na superfície polida de um espelho no fundo da pintura; aquele rei que foi evocado para restaurar cruelmente

> o que está faltando em cada olhar: no do pintor, o modelo, que seu duplo representado está se duplicando na pintura; no do rei, seu retrato, que está sendo finalizado na tela inclinada, que ele não é capaz de perceber do lugar em que está; e do espectador, o centro real da cena, cujo lugar ele próprio ocupou como se por usurpação.[22]

Em *The Dead Class*, o vazio permaneceu no centro de uma percepção angustiada. Na linguagem dos espelhos, reflexões, duplos, transferências e transformações pode-se escutar uma questão distante, murmurante, ansiosa: "Who is there?".[23] Como o personagem Clove, em *Endgame*, de Beckett, os espectadores foram forçados a ver sua luz morrendo:[24]

> Nas carteiras escolares,
> os atores " os Velhotes,
> estavam sentados ou de pé,
> olhando diretamente para a multidão que entrava no espaço,
> imóveis,
> como FIGURAS DE CERA,
> parecendo-se magistralmente com a vida (...)
> São exibidos com vergonha,
> como os condenados numa execução pública,
> mais do que isso: como se estivessem MORTOS.
> A partir do momento que o público entra,
> uma separação deve ser sentida "
> simultaneamente, devem se sentir rejeitados ou atraídos por
> essa terrível condição inumana.

22. FOUCAULT, M. *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*. New York: Random House, 1973, p. 15.
23. "Quem está aí?". SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, I.1.
24. BECKETT, Samuel. *Endgame* in *Stages of Drama*. Glenview: Scott, Foresman & Co., 1981, p. 929.

> Como o morto!
> "Do outro lado!"
> Carteiras escolares como catafalsos.[25]

Por outro lado, havia a condição inumana dos atores, reposicionando dramaticamente os relacionamentos tradicionais entre espectadores e atores, no teatro:

> ESTRANHEZA
> Do Manifesto do Teatro da Morte: É preciso restabelecer o significado essencial da relação: espectador e ator. É preciso recuperar a força primeva do choque que ocorre no momento em que, em frente a um ser humano (um espectador), posta-se pela primeira vez um ser humano (um ator), enganosamente semelhante a nós; não obstante, ao mesmo tempo, infinitamente estranho, além da barreira impassável.
> Estranho... a barreira impassável... e enganosamente semelhante a nós, os espectadores. Certo dia, ou certa noite, encontrei um modelo para o ator que idealmente preencheria essas condições: o morto; senti medo e vergonha (...). o MORTO e o ATOR, essas duas idéias começaram a se sobrepor nos meus pensamentos.[26]

Kantor obteve esse estranhamento posicionando as carteiras escolares e os Velhotes na lateral do espaço cênico, num canto, além do olhar organizador do espectador. "FIGURAS DE CERA", "infinitamente DISTANTES, chocantemente ESTRANHAS, como se MORTAS". Essa idéia pareceu-lhe inesgotável, e, como a produção evidenciou, Kantor nunca conseguiu explorá-la suficientemente, como se, liberado das amarras do tempo linear e dos padrões de visibilidade ele tivesse situado seu teatro no "the silence at the eye of the scream", onde a morte e seus atores escapavam da voz da banalidade.[27] As carteiras escolares, como catafalsos, "infinitamente DISTANTES, chocantemente ESTRA-

25. KANTOR, Tadeusz. *Umar³a klasa " Partytura*. Texto inédito, p. 3
26. Kantor, idem, p. 1.
27. BECKETT, Samuel. *Ill Seen Ill Said*. London: John Calder, 1982, p. 29.

NHAS", eram como *punctums*, um rasgo alucinatório, uma fissura, um corte, um buraco, ou uma ruptura, um detalhe eruptivo no *studium* do esquecido ou reprimido dos dias escolares.

Subitamente, as figuras de cera imobilizadas nas carteiras escolares, começavam a se mexer, como se tivessem recebido um sopro de vida. Seu retorno à vida era marcado por movimentos lentos e minúsculos dos corpos desnaturados pelo tempo, e reduzidos a nada mais do que manequins, cujas faces frias como pedra expressavam um vazio infinito. Os troncos ficavam aprumados, as mãos sobre as carteiras, os rostos olhavam para frente, prontos para embarcar numa jornada desconhecida. Silêncio... "Grace to breathe that void".[28] Depois de um segundo fendido, uma das Velhotas levanta a mão, como se estivesse pedindo permissão para sair. Ela é acompanhada por outros Velhotes. "Something is taking its course".[29] As mãos estavam erguidas no ar, o pedido para sair ficando cada vez mais premente. "O significado desse signo está mudando lentamente. OS VELHOS AGORA ESTÃO PEDINDO POR ALGO... ALGO FINITO".[30] Como sempre, no teatro de Kantor, as questões mundanas se misturam com indagações eternas – nesse caso, a necessidade de ir ao banheiro se misturava com o desejo pela eternidade. Escatalogia e sagrado; não há escapatória daquilo que rompe o tecido do *studium*. Os Velhotes, um por um, desapareciam na coxia, o buraco negro, o túmulo aberto no fundo. As carteiras ficavam vazias. O vazio e o silêncio proporcionavam um alívio momentâneo para a imagem inesperada e sombria. O que ia acontecer a seguir? "Birth was the death of him. (...) Words are few".[31] Os personagens de Kantor estavam nascendo e morrendo na idéia de um teatro que se materializava "do outro lado", onde a "vida é impelida a seus limites extremos, onde todas as categorias e conceitos perdem seu significado e direito de existir".[32]

28. "Graça que exala esse vazio". Beckett, *Ill Seen Ill Said*, p. 59.
29. "Algo está seguindo seu curso". Beckett, *Endgame*, p. 935.
30. Kantor, *Umar³a klasa " Partytura*, p. 4.
31. "O nascimento era a morte dele (...) Palavras são raras". BECKETT, Samuel. *A Piece of Monologue* in *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*. New York: Gove Weidenfeld, 1984, p. 265.
32. Kantor, "The Infamous Transition", in Kobialka (1993: 149).

Os Velhotes reapareciam no buraco negro da coxia. A entrada solene era acompanhada pelos sons nostálgicos de uma valsa cuja melodia de abertura trazia de volta a memória do seu título: "Se apenas mais uma vez o passado pudesse voltar...".[33] No entanto, não era só o passado que voltava, com uma regressão melancólica num espaço antigo. Os sonhos, os desejos, as esperanças, as memórias do insucesso também voltavam. Os Velhotes formavam um círculo em torno das carteiras escolares. Seu despertar dos sonhos e pesadelos da história " esse Grande Desfile do Circo da Morte, como Kantor chamou " teria ficado incompleto sem aquilo que testemunhou a morte da sua luz. Os Velhotes traziam consigo figuras de cera de crianças – da sua própria infância:

> As crianças mortas pairam sobre [os Velhotes], agarradas aos seus corpos com força; outras são puxadas como se fossem muito pesadas; um remorso opressivo da alma, um fardo; e outras "rastejam em torno" dos corpos dos mais velhos, e que mataram sua infância com sua maioridade de maneira autorizada e "socialmente aceitável".[34]

Os Velhotes carregavam consigo os tumores da infância. "The eye will return to the scene of its betrayals".[35] Esses tumores, como uma imagem dolorosa a serviço do pensamento violento e sangüinário, geraram a possibilidade de que

> a memória da sua infância se tornou um depósito pobre e esquecido, onde pessoas, rostos, objetos, roupas, aventuras, emoções, imagens ressequidos e esquecidos são armazenados (...) O desejo de trazê-los de volta à vida não é um sintoma sentimental da velhice. É uma condição da vida TOTAL, que não pode se limitar à passagem estreita do momento presente.[36]

33. Na Polônia, essa valsa composta por Adam Karasiñski, com letra de Andrzej Wlasta, também é conhecida como Waltz François. Kantor usava uma versão instrumental da valsa na produção.
34. Kantor, *Umarla klasa " Partytura*, p. 5.
35. "O olho voltará à cena das suas traições". Beckett, *Ill Seen Ill Said*, p. 27.
36. Kantor, *Umarla klasa " Partytura*, p. 6.

Ao contrário da ambição simbolista ou de Maeterlinck de apresentar uma *Gesamtkunstwerk* (*Obra de arte total*), com imagens evocativas da vida antes e depois do momento presente, os Velhotes de Kantor caminhavam sobre o palco com os corpos sem vida da sua infância. Como fugitivos tentando escapar do remorso da alma, excitavam-se com a possibilidade de viver seu passado outra vez, ao som de uma valsa familiar, para provar que continuavam vivos; mais ainda, como se para provar que sua luz refletia a idéia impossível da "morte total, não-dialética".[37]

Para o público, a idéia da morte não-dialética marcou o momento da revelação "do outro lado", do significado da palavra "defunctus".[38] "The place was crawling with them! Use your head, can't you, use your head, you're on earth, there's no cure for that", afirma Hamm, em *Endgame*.[39] De fato, o lugar estava cheio deles, até eles voltarem para as carteiras escolares, onde se sentaram, com as figuras de cera da infância; outro momento de congelamento, no qual o público teve a oportunidade de encarar a possibilidade "DISTANTE, chocantemente ESTRANHA" de que não há cura para um passado que está cumprido e acabado (*defunctus*), mas ainda não morto (defunto). É uma morte não-dialética, que floresce na mente através das imagens e cenas de Kantor, "grain upon grain, one by one".[40]

A visão de abertura de Kantor a respeito de um vazio infinito foi preenchida com o regresso ao passado dos Velhotes no seu momento presente. Eles nunca podiam estar mortos, pois, ainda que falecidos, os mortos vivem na nossa memória a respeito deles. O público podia não ter memórias a respeito desses mortos, já que os Velhotes estavam sujeitos ao desejo de Kantor de fazê-los ser o que ele ou sua autobiografia queria o que eles fossem. Assim, o público "lembrou-se" apenas do que preencheu sua visão com força.

37. A frase "morte não-dialética" foi retirada de Roland Barthes, *Camera Lucida*, p. 72.
38. Beckett, *Proust*, p. 72.
39. "O lugar estava cheio deles! Use sua cabeça, não, use sua cabeça, você está na terra, isso não tem cura". Beckett, *Endgame*, p. 941.
40. "grão a grão, um por um". Beckett, *Endgame*, p. 926.

Para Kantor, não foi suficiente trazer a memória de volta ao momento presente, tornando-a visível através da arte. Ele precisou separá-la dos espectadores com uma corda, de modo que o processo de investigação se tornasse o processo de recuperação do choque que

> ocorre no momento em que, em frente a um ser humano (um espectador), posta-se pela primeira vez um ser humano (um ator), enganosamente semelhante a nós; não obstante, ao mesmo tempo, infinitamente estranho, além da barreira impassável.

Kantor encarou o espelho da memória – as carteiras escolares e as pessoas sentadas nelas. É um modo de pensar que começa com algo existente no exterior, mas depois supera a dialética do visível, dobrando-se de volta sobre si mesmo, a fim de desagregar sua própria história e forma. A figura solitária da Kantor ativou o espelho, transformando uma memória chapada, fetichista, numa dobra espacial multidimensional sobre "o outro lado". No espaço cênico, onde o tempo linear deixa de atuar, essa dobra perpetuamente se divide, e volta a se formar.

Através do espaço e através do tempo, há a Amargosa Opera House, em Death Valley Junction. Um conjunto de edifícios – atualmente, um motel, apartamentos privados e um teatro – marcado pela ação do tempo, que descascou a pintura das paredes, sob o guincho do pavão e do vento entrando e saindo das janelas azuis desprotegidas. Um pavão (uma ave da morte); um vento: um uivo no deserto, no vazio. O longo corredor está vazio; há apenas uma série de portas e um aviso numa janela quebrada: "Não nos responsabilizamos por acidentes". Uma configuração perfeita para Anselm Kiefer, cujas obras *Isis und Osiris* (1987), *Sulamith* (1990), *Lilith* (1990) ou *Liliths Töchter* (1990), uma por uma, atravessam cortando as sobras da metafísica que habitavam nosso pensamento desde o Iluminismo. Marta Becket, uma bailarina, que, como numa história apócrifa, no seu caminho para Las Vegas, parou nessa agora cidade fantasma, construída pela Pacific Coast Borax Company, em 1907, por causa de um pneu furado:

> Foi como se subitamente encontrasse a mim mesma num lugar onde o tempo parou. Um muro invisível parecia cercar o lugar;

> impenetrável, criando um refúgio do presente. Meus olhos então vagaram pela colunata até onde ela mudava de direção. Depois, pequenos edifícios com portões levando a possíveis pátios, e, de repente, meus olhos toparam com a maior estrutura do conjunto. Era um teatro.[41]

A vida fantasmagórica do teatro acabou naquele exato momento. Depois de reformas trabalhosas, o teatro foi aberto ao público, que viria das cidades próximas do deserto para ver essa estranha mulher/bailarina atuar. Quando assisti a performance *The Masquerade*, em abril de 2005, Death Valley Junction estava em flor. Às 19h45, nos reunimos na entrada de um edifício chamado Amargosa Opera House. As portas estavam trancadas e ninguém tinha permissão para entrar. A música de Puccini e Verdi vinha dos alto-falantes e preenchia o espaço ao nosso redor. Esperamos do lado de fora até um MC (mestre de cerimônias), um faz-tudo excêntrico e palhaço/performer nos domingos e segundas (os dias do espetáculo), autorizar nossa entrada. O teatro estava superiluminado e... já estava cheio. Acima das portas, nos camarotes pintados sobre as paredes, estavam o rei e a rainha da Espanha, ricamente vestidos com trajes do século XVII, também pintados. Eles estavam cercados por seus cortesãos e criados, monges e monjas, músicos e vagabundos, ciganos e prostitutas, pintados em cores vibrantes, sentados nos balcões dourados ao redor de todo o auditório. Conversavam. Um servia uma taça de vinho; outro tocava gaita-de-boca; outra mexericava enquanto cobria o rosto com o leque. Os índios norte-americanos entretinham os espectadores reunidos ao redor. A corte real da idade de ouro espanhola e os corpos transportados do Novo Mundo trocavam olhares entre si e com o público que ocupava os assentos; e, se ninguém viesse, fixariam a vista na dança de Marta Becket, no palco, deslocando-se transversalmente entre o passado, o presente e o futuro. O movimento do seu corpo preenchia a visão deles com força. O movimento dos olhos deles preenchia seu corpo de presença com força...

41. Citado em *Dancing in the Desert*, texto inédito de Aleksandra Wolska.

Finalmente, no momento em que ela surge no palco, usando uma capa preta sobre o corpo e um batom carmim nos lábios, a diva de 81 anos espanta a nós e aos cortesãos por diferentes motivos; é claro, com seu incorrigível desejo de conquistar o tempo e dominar o espaço. A capa é tirada e o corpo se revela. Vestindo um saiote de balé preto e um bustiê decotado, ela se movimenta através do palco marcando sua posição com um leque azul. Becket parece atravessar as pressões e demandas do real; o mundo real. Aos 81 anos, ela dança na frente dos espectadores pintados; levanta sua perna a uma altura impossível, pirueta, e deixa o leque revelar seu rosto, que parece escapar da devastação do tempo vulgar. Tendo em mente o logro, o teatro no deserto, no vazio (marcado pela história, e a teoria cortando o corpo ou o espaço, dividido agora em palco e platéia), talvez seja apenas uma fantasia do cérebro ou do vazio povoado. *The Masquerade*, uma homenagem ao impossível, é uma fantasia em que um pobre se torna um príncipe, um galanteador vira um produtor de cinema, e uma secretária se transforma em Esmeralda. Suas histórias são contadas num abrir e fechar de olhos, e com uma excitação ocasional, até a última cena, encoberta nos matizes azulados da perda inevitável; à meia-noite, tudo pára, e o cotidiano, marcado pela "engenhosidade venenosa do Tempo", reivindica o movimento e o corpo.[42] Os espectadores partem, marcados pela perda que só pode ser recuperada pelo fantástico ou pelo ritornelo cantarolado pelas memórias da apresentação, a serviço do pensamento, do comércio ou da memorabilia assinada. "Então, ele estendeu a mão e tocou o (...) corpo com [sua] mão desnuda: achou frio".

Marta Becket fica fora desse toque. Apesar da perda do seu par de dança, Tom Willett, que morreu no ano passado, e que só pode ser encontrado na nossa memória, ela continua a atuar todos os domingos e segundas-feiras, dançando seu corpo com as memórias de Esmeralda, e em memória de um performer que, com cada movimento, deve compreender a noção do tempo corporificado. No entanto, para corporificar o tempo, permitindo que

42. A frase "poisonous ingenuity of Time"está em BECKETT, Samuel. *Proust*. London: Chatto and Windus, 1931, p. 4.

o tempo atravesse o corpo e marque a singularidade desse movimento com um roçar de unhas e um barulho como asas, como folhas, como areia, como deserto:

Nagg: Could you give me a scratch before your go?
Nell: No.
(Pause)
Nagg: In the back.
Nell: No.
(Pause)
Rub yourself against the rim.
Nagg: It is lower down. In the hollow.
Nell: What hollow?
Nagg: The hollow![43]

O buraco – "o silêncio no olho do grito"– onde Becket se livrou da voz da banalidade. Amargosa, esvaziada dos corpos materiais, que no fim acabarão sobre as mesas de dissecação, é o vazio povoada por ela. Portanto, é o cortesão espanhol, com uma peruca branca, que a continua observando através dos espetáculos dele: "Você está em sua memória. Você é outro no tempo que não é capaz de lembrar".[44] Ele nunca vai parar. Os espectadores pintados, "infinitamente DISTANTES, chocantemente ESTRANHOS", são como um *punctum*, um rasgo alucinatório, uma fissura, um corte, um buraco, ou uma ruptura, um detalhe eruptivo no *studium* do esquecido ou reprimido. Esfregue-se na quina do Espírito da Ilusão, também apresentada por Becket nos momentos finais de *The Masquerade*, e você talvez seja capaz de observar o que pode pensar. Ouse pensar – *sapere aude* – mas não pense sobre o corpo mecanizado, mas sim sobre o corpo que, embora se movendo através desse espaço cênico tridimensional, force-nos a reconhecer nossa própria condição de constructo, que fica desse lado, junto com a memória de ela materializando as ficções dos seus

43. "Nagg: Me coça antes de ir?/ Nell: Não./(Pausa)/ Nagg: Nas costas./ Nell: Não./ (Pausa)/ Esfrega-se numa quina./ Nagg: É mais embaixo. No buraco./ Nell: Que buraco?/ Nagg: O buraco!". Beckett, *Endgame*, p. 863.
44. FUENTES, Carlos. *Terra Nostra*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1976, p. 445.

diversos corpos. A dança dos sete véus. Esfregue-se na quina e pense sobre a carne do mundo de Maurice Merleau-Ponty:

> Meu corpo é feito da mesma carne do mundo (é perceptível), e, além disso, essa carne do meu corpo é compartilhada pelo mundo; o mundo a reflete, passa os limites dela e ela passa os limites do mundo. Estão numa relação de transgressão e de sobreposição.[45]

Um corpo desalojado do ser, existindo na articulação perdida entre o ser vivo e o *logos*. Um teatro em Death Valley Junction, um vórtice, onde o tempo absoluto colide contra o tempo imaterial definido. Cancela, mesmo que temporariamente, a condição na qual vivemos; e acha sua voz e destino na angústia das alucinações verbais.

A angústia das alucinações verbais no espaço do agora. Esse espaço e esse agora através dos quais todas as vozes, praguejadas do *continuum* da história ou do ser, podem entrar:

> Dos recônditos indistintos,
> como se das profundezas do Inferno,
> começaram a emergir
> pessoas, que morreram há muito tempo,
> e memórias dos acontecimentos,
> que, como num sonho,
> não tinham explicação,
> nenhum começo, nenhum fim,
> nenhuma causa ou efeito.[46]

"Little is left to tell".[47] Exceto talvez que todas as vozes soam como asas, como penas, como cinzas, como folhas. Todas murmuram ao mesmo tempo: "to see/be seen".[48] Ser é ser ouvido

45. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & K. Paul, 1962.
46. Kantor, "Silent Night", in Kobialka (1993: 182).
47. "Pouco resta a dizer". BECKETT, Samuel. "Ohio Impromptu" in *The Collected Short Plays*. New York: Grove Weidefeld, 1984, p. 285.
48. "ver/ser visto". Beckett, *Rockaby*, p. 279.

nessa concepção vulgar de tempo e espaço, como sugerido pela mulher, num vestido de baile preto, de gola alta, numa cadeira de balanço, movendo-se para diante e para trás, em *Rockaby*, de Samuel Beckett. As palavras escapam, o corpo fica abaixado, sempre me alertando a respeito dos contornos do silêncio do outro lado – nesse teatro, no vazio, infinito da mente, e o deserto povoado pela carne do mundo. Talvez, nesse espaço do agora, suas palavras, traduzidas em alucinações verbais por nossa tecnologia e mnemotécnicas, possam se materializar no teatro que atravessa os corpos inquietos desse lado para revelar o delírio da carne naquele outro lado:

close of a long day
when she said
to herself
whom else
time she stopped
time she stopped
going to and fro
all eyes
all sides
high and low
for another
another like herself.[49]

Talvez, nesse espaço do agora, suas palavras, em busca de outro como si própria, possam se materializar no teatro, atravessando os limites do que pode ser pensado ou dito, que "têm o poder de deter o vôo de uma flecha no recesso do tempo, no espaço apropriado para isso".[50] No entanto, se não há nenhuma história a ser contada, nenhuma desventura a ser registrada, nenhum desastre a ser evitado, resta apenas "a realidade invisível",

49. "fim de um longo dia/ quando ela disse/ de si para si/ quem mais/tempo ela parou/ tempo ela parou/ indo para diante e para trás/ todos os olhos/ todos os lados/ alto e baixo/ para outro/ outro como si própria". Beckett, *Rockaby*, p. 275.
50. FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca: Cornell University Press, 1977, pp. 53-4.

que amaldiçoa a vida do corpo sobre a terra como um *pensum*, e revela o significado da palavra: "defunctus".[51] O *pensum* – aquele que é medido – me faz ver, antes de revelar na carne, o significado da palavra "defunctus" – morte que lembra e preserva a morte, articula o rasto da morte:

close of a long day
saying to herself
whom else
time she stopped
time she stopped
going to and fro
time she went and sat
at her window
quiet at her window
only window
facing other windows
other only Windows.[52]

Uma mulher, num vestido de baile preto, de gola alta, numa cadeira de balanço, movendo-se para diante e para trás, pronuncia em voz baixa e com cuidado cada palavra, amaldiçoando a vida do corpo na terra, e revela a inadequação entre o exterior orgânico e aquele que se materializa no excesso de logos e no desvanecimento do corpo – na articulação perdida, que só pode ser expressa como o desejo de ser visto ou ouvido, movendo-se como penas, como folhas, como cinzas, como folhas...

Uma mulher, num vestido de baile preto, de gola alta, numa cadeira de balanço arquiva a língua pela qual Samuel Beckett presta testemunho à graça de alguém (se alguém em qualquer momento levar a cabo) que exala esse vazio:

51. Beckett, *Proust*, p. 72.
52. "fim de um longo dia/ dizendo de si para si/ quem mais/ tempo ela parou/ tempo ela parou/ indo para diante e para trás/ tempo ela foi e sentou/ na sua janela/ em silêncio, na sua janela/ única janela/ diante de outras janelas/ outras únicas janelas". Beckett, *Rockaby*, pp. 277-8.

so in the end
close of along day
went down
let down the blind and down
right down
into the old rocker
and rocked
rocked
saying to herself
no
done with that
the rocker
those arms at last
saying to the rocker
rock her off
stop her eyes
fuck life.[53]

Mas o olho voltará à cena das traições – talvez eis por que ficamos fascinados com os retornos de Beckett e os nossos, como se cada ato de repetição nos desse a chance de compreender a falta de essência, e a possibilidade de que

> qualquer que seja essa nova compreensão da [morte], continua sendo irrelevante – cacos criados pela seleção de materiais, restos deixados de lado por uma explanação – retornam, apesar de tudo, nas beiras do discurso ou nas suas brechas e frestas: "resistências", "sobrevivências" ou atrasos perturbam discretamente a bela ordem de uma linha de "progresso" ou um sistema de interpretação.[54]

53. "assim afinal/ no fim de um longo dia/ desceu/desceu a persiana e caiu/ caiu direto/ na velha cadeira de balanço/ e balançou/ balançou/ dizendo de si para si/ não/aceito isso/ a cadeira de balanço/ aqueles braços afinal/ dizendo para a cadeira de balanço/ balance ela para fora/ tape seus olhos/ foda de vida". Beckett, *Rockaby*, pp. 281-2.
54. DE CERTEAU, Michel. *The Writing of History*. New York: Columbia University Press, 1988, p. 4.

Uma Busca Árdua da Voz...

O teatro de Tadeusz Kantor, Marta Becket e Samuel Beckett deixa de lado o encantamento da realidade, convertendo-se num gesto de espaço-tempo-matéria que supera o visível apenas para se situar na aporia entre o corpo com vida e a Voz ou *Logos*. Diante da renovação incessante da necessidade de dar à luz palavras que podem nomear a palavra inominável, "defunctus", o discurso do ser vivo e o *Logos* ganhando vida são um panegírico; um panegírico da repetição, que suspende a vida e a morte numa peça espetacular de reflexão e nenhum alívio. Os murmúrios e os contornos de palavras quebram o silêncio da realidade encantada, e criam um espaço onde o lamento inaudível emerge para o que é audível e sonoro. Fico diante de uma graduação imperceptível de palavras, que tanto encobrem, como são a respiração do vôo para o corpo e para longe dele, definidas pela epistemologia, assim como pelas condições materiais que governam tudo que possui uma existência visível no teatro de anatomia de Inigo Jones, onde Pepys tocou o corpo sem vida com sua mão desnuda.

Os Velhotes, a bailarina de 81 anos, e uma mulher prematuramente envelhecida, com cabelos grisalhos despenteados (como Samuel Beckett a descreveu) podem acabar na frente de Pepys, como cadáveres marcados por matrizes políticas, sociais, ideológicas e culturais específicas. Ele pode até ser capaz de tocar seus corpos com sua mão desnuda. Mesmo se for verdade. Há sempre, no entanto, a "vividez" inquieta da carne, que, de vez em quando, pode desagregar esse código e sua prosa crítica, apresentando o inconcebível, o invisível através do corpo que está sendo desalojado do ser.

O corpo desalojado do ser não pode mais ser apropriado pela convenção dominante. Ele existe no espaço atrás da corda, no deserto/no vazio, e no infinito da mente. Nesse espaço, existente fora das categorias normativas, o corpo cessou de ser representado pelo sujeito – isso quer dizer, os Velhotes, a bailarina de 81 anos, e uma mulher prematuramente envelhecida, com cabelos grisalhos despenteados foram libertados da servidão da história e utilidade, foram dissociados das funções assumidas ou impostas, e entraram na rede de possíveis relacionamentos com outros objetos/pessoas, no espaço do agora.

Tadeusz Kantor, Marta Becket e Samuel Beckett criaram um espaço (literal e metaforicamente), em que todas as categorias e conceitos foram combatidos a partir do valor de uso pré-atribuído, de modo que podem entrar em relacionamentos mais próximos possíveis com outras categorias e objetos para se reinventarem e se rearticularem. Os três criadores abandonaram a soberania visual do olho, que produziu a imagem de representação num espaço pictórico clássico, tridimensional, do teatro da anatomia. Em vez disso, o olho ou a mão não desempenhou uma função visual ou ordenada; ao contrário, seguiu os contornos do que organizou seu campo de percepção, invocando o que Lyotard designa "o irrepresentável na própria apresentação".[55] Essa sensação de que há algo irrepresentável é acompanhada invariavelmente por uma enunciação do vir-a-ser, em vez do ser; uma enunciação que perturba a ordem das coisas no espaço do agora.

O espaço do agora – o espaço da autocrítica, que sempre vai estar *na* realidade, mas não *em relação* a ela – transforma a performance num imenso lugar em que diversas poéticas proliferam, coalescem e divergem. Esse lugar não funciona como força organizacional num sistema específico de consumo cultural, mas chama a atenção tanto para um sistema de formação e transformação de corpos, objetos e pensamentos, articulando uma experiência de aporia desafiante de imagens superficiais cada vez mais mediadas, como para o teatro que reivindica seu direito de ser uma arena para mostrar o que não pode ser agarrado ou compreendido, pois, na forma mais concreta, não mostra nada. Os Velhotes, a bailarina de 81 anos, e a mulher precocemente envelhecida, com cabelos grisalhos despenteados não podem retornar a suas formas e definições reconhecíveis – delírio da carne. Ao contrário, as modalidades de ser, ver e se mover proliferam num espaço (mental e físico) dinâmico e sem regras, habitado pela vida desnuda, que permite um escape de Pepys:

> Estragon: All the dead voices. (...)
> Vladimir: They all speak at once. (...)

55. LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Explained*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 15.

> Vladimir: Rather they whisper.
> Estragon: They rustle.
> Vladimir: They murmur. (...)
> Estragon: They talk about their lives. (...)
> Vladimir: They make a noise like feathers.
> Estragon: Like leaves.
> Vladimir: Like ashes.
> Estragon: Like leaves.[56]

56. "Estragon: Todas as vozes mortas. (...)/ Vladimir: Falam todas ao mesmo tempo. (...)/ Vladimir: Melhor, cochicham./ Estragon: Sussurram./ Vladimir: Murmuram. (...)/ Estragon: Falam sobre suas vidas. (...)/ Vladimir: Soam como penas./ Estragon: Como folhas./ Vladimir: Como cinzas./ Estragon: Como folhas". Beckett, *Waiting for* Godot [*Esperando Godot*], p. 40.

Parte 2

O Circuito Urbano da Banalização da Morte

A MORTE, A ARTE E A MEDUSA

Claudia Amorim

Em 1816, com a monarquia restaurada, o governo Bourbon mandou uma pequena frota para tomar a posse oficial, concedida como recompensa pelo governo britânico, do porto de São Luís na costa da África. Quatro navios faziam parte da armada: o Loire, uma espécie de cargueiro; a brigada Argus, a corveta Echo e a fragata Medusa.

A Medusa carregava o comandante da frota e o novo governador francês do Senegal com a sua esposa. Levava, ao todo, 400 passageiros, incluindo a tripulação. O comandante era o capitão de fragata Hugues Duroy de Chaumereys, que foi apontado para o cargo por ser monarquista. Esta era a primeira vez que ele comandava uma fròta de navios, e para a sua idade (55 anos) era um homem sem experiência em comando, já que não tinha feito uma única viagem por mar nos últimos vinte cinco anos.

A frota deixou o porto de Rochefort no dia 17 de junho de 1816. O capitão escolheu uma rota mais rápida, porém, mais arriscada, por pressão do futuro governador. O restante da frota seguiu a rota normal. Um mês depois de estar no mar, no dia 17 de julho, o capitão de Chaumereys encalhou a Medusa em um banco de areia, nas águas pouco profundas da costa oeste africana.

A tripulação tentou fazer com que a fragata desencalhasse jogando a carga ao mar. Logo, o capitão mandou parar estes esforços e decidiu que seria melhor abandonar o navio. A Medusa só tinha seis barcos salva-vidas. 250 passageiros embarcaram nestes

barcos. Eram "dignitários" que foram escolhidos pela sua importância. Sobraram 149 homens e uma mulher, que não quis abandonar o marido que não estava entre os escolhidos. Eles deveriam seguir viagem em uma jangada construída com os mastros e pedaços do casco da Medusa. Esta embarcação foi amarrada por uma corda a um barco salva-vidas para ser arrastada por ele. A construção era muito frágil e dezessete dos que sobraram resolveram não embarcar e ficar nos destroços do navio encalhado.

Com muito pouco tempo de viagem o capitão percebeu que a idéia de rebocar a balsa não iria funcionar. O capitão cortou a corda que prendia a balsa ao seu barco salva-vidas e abandonou a tripulação da jangada, sem provisões e sem chance, a seis quilômetros da costa.

A situação da pequena embarcação se deteriorou muito rapidamente. Os tripulantes da jangada, percebendo a sua precariedade, começaram a brigar por espaço e jogaram ao mar parte dos poucos mantimentos para que a balsa ficasse mais leve. Na primeira noite, vinte homens morreram (entre brancos, africanos, soldados e oficiais). As provisões, que já eram mínimas, acabaram e alguns passageiros da jangada recorreram ao canibalismo. No oitavo dia os mais fortes começaram a jogar no mar os mais fracos e feridos. A balsa foi encontrada, por acaso, pela brigada Argos, treze dias depois de estar vagando solitária. Dos 149 passageiros que tinham sido deixados para trás, só foram encontrados vivos quinze. Os sobreviventes foram levados para São Luís e no percurso morreram mais cinco, entre eles o último tripulante negro da Medusa.

A ajuda francesa para a Medusa nunca chegou. Dos dezessete homens que tinham ficado no barco encalhado, só sobraram três, que foram resgatados e levados de volta para a França por oficiais britânicos. O médico a bordo da Medusa, Henri Savigny, foi um dos sobreviventes da balsa. Ele relatou a experiência dramática para as autoridades francesas. Este relato vazou e apareceu na edição de 13 de setembro de 1816 do jornal antimonarquista *Journal de Debats*. Apesar dos esforços do governo de acobertar o incidente, a oposição anti-Bourbon se empenhou em divulgar o episódio. O capitão de Chaumereys foi julgado por uma corte marcial, mas não foi condenado.

A Europa inteira se revoltou com o descaso das autoridades francesas e se comoveu com a tragédia e o sofrimento dos náufragos da Medusa.

* * *

Theodore Gericault nasceu em Rouen no ano de 1791. Era filho de um advogado, e, após deixar em 1808 o Liceu Imperial, entrou clandestinamente para o atelier do artista Carle Vernet. O estilo do jovem artista era bem mais vigoroso do que o do seu mestre. Gericault passou por uma serie de ateliês, onde sempre demonstrou seu caráter rebelde e romântico e seu pouco interesse pelo modelo clássico grego.

Gericault copiava os mestres do Louvre e seu gosto era eclético. Copiava os grandes ícones da academia: Caravaggio, Raphael e Rembrandt. Em 1816 fez uma viagem à Itália e lá pode estudar de perto as obras de Michelângelo. A sua admiração por Michelângelo aumentou. Gericault identificava-se com o seu temperamento e passou a buscar um estilo que reproduzisse a veemência do grande mestre. Passou a buscar um corpo que de tão realista ultrapassasse uma anatomia verdadeira.

Quando voltou para a França em 1817 tomou conhecimento do acidente da Medusa. Um relato mais detalhado do desastre tinha sido publicado em novembro de 1817. Toda França não falava em outra coisa. Gericault ficou totalmente obcecado com o episódio. Mandou construir em seu ateliê da rua du Roule uma réplica da jangada e providenciou uma enorme tela de cinco metros por sete. Para fazer esta obra, Gericault trabalhou como um repórter. Procurou outros sobreviventes do naufrágio para ouvir pessoalmente os seus relatos. Começou a fazer esquetes e chegou a usar parte de cadáveres que recolhia na morgue do hospital Beaujone para tornar mais realistas as suas composições. Os membros decepados e os restos mortais que ele usava decompunham-se e atraíam ratos e insetos. Foi neste ambiente sinistro que Gericault pintou durante dois anos a sua obra prima.

Depois de muitos estudos chegou à solução de uma composição com quinze corpos, como que entrelaçados, em forma de pirâmide. Os tons utilizados eram aqueles que faziam lembrar os tons do "chiaroscuro" de Caravaggio.

Para Lorenz Eitner,[1] a influência de Caravaggio sobre a forma de Gericault pintar a cena dos quinze náufragos vai além da tonalidade. Ele vê uma analogia entre a obra de Gericault e a "Madona com o Rosário", também de Caravaggio, que está em Viena, e que seguramente Gericault conhecia por reproduções.

Gericault procurava um realismo sem precedentes na história da arte. A escala que ele usou só tinha sido usada até então para retratar cenas épicas ou religiosas. A ausência de qualquer referencia à religião ou à glorificação de ideais era uma inovação. Em seu quadro, Gericault não se preocupou em retratar heróis. O desespero e sofrimento dos náufragos não estavam sendo pintados para demonstrar nenhum sentido além do sofrimento e do desespero em si. Ele não buscava um significado nem para a dor nem para a morte.

Com isso, violou regras e afrontou as autoridades. A importância da sua obra vai muito além de qualquer análise estilística. O "Naufrágio da Medusa" transcende o agendamento político da época e, mais do que qualquer coisa, expõe o sofrimento e a necessidade de tornar visível a injustiça.

O que Gericault sentiu ao tomar conhecimento da tragédia da Medusa e o que fez com que se tornasse tão obcecado com a necessidade de registrar o episódio não deixa de ser o mesmo sentimento de indignação e medo que temos quando nos deparamos com tragédias contemporâneas, como a do furacão Katrina, que devastou a cidade de Nova Orleans em 2005. As imagens desta tragédia, registradas pela mídia, expõem a recorrente tendência de os "dignitários" e os mais importantes serem os escolhidos para ocupar os salva-vidas e ter mais chance de sobreviver.

A arte contemporânea descreve com o mesmo ardor episódios onde a vida está exposta à morte. O fotografo canadense contemporâneo Robert Polidori em seu trabalho *New Orleans after the flood* retrata, como Gericault, uma tragédia que poderia ter sido evitada. O último trabalho do artista americano Bill Viola se chama *The Raft of the Medusa*. É um vídeo que mostra pessoas sendo atingidas por um furioso jato de água. Nestes trabalhos a arte

1. EITNER, Lorenz. *Gericault's Raft of the Medusa*. London: Phaidon, 1972.

esta lidando com imagens da morte que, mesmo não sendo imagens da morte real, nos levam a uma exposição diante desta. Por ser um instinto e a materialização de um pensamento, a arte usa seu vocabulário para transformar as imagens de corpos em figuras: usa volumes, massa e luz, transforma o sangue em tinta e pigmentos, e cria novas imagens para representar velhos temores.

A morte real, o fim de uma existência, é difícil de ser encarada como fato corriqueiro, banal e sem significado mesmo sendo esta a sua única condição. Querer dar à morte um significado é uma tentativa da nossa espécie para nos proteger do desconhecido e da própria morte.

Em seu livro *The Culture of Death*, Benjamin Noys[2] faz uma revisão das teorias do filosofo italiano Giorgio Agamben. Agamben[3] parte do conceito contraditório de "Homo sacer" (um homem que por algum delito é condenado, mas não sacrificado, e que, no entanto pode ser morto sem que quem o mata cometa homicídio) para chegar à idéia de *bare life*. Uma das possíveis traduções deste conceito seria o de "vida nua", mas este conceito fica mais claro quando o entendemos como uma vida reduzida aos seus instintos, totalmente exposta à morte e a um poder não necessariamente definido. Este poder abrangeria mais do que um poder político ou de governo, seja ele democrático ou totalitário. Seria um poder indistinto, que surge da intercecção de vários poderes, inclusive o das corporações.

Outro exemplo que Agamben usa para exemplificar a *bare life* é o da vida que os judeus levaram nos campos de extermínio. Para ele, os campos eram organizações onde se entendia a vida (dos judeus) unicamente como uma vida física, uma vida sem identidade – uma vida nua.

Benjamin Noys leva estas noções de Agamben a um extremo interessante, quando desvia o aspecto da vida nua para a exposição da vida diante da morte. Para Noys, não só não sabemos quem controla a nossa morte, como a própria definição do que é morte foge ao nosso domínio.

2. NOYS, Benjamin. *The Culture of Death*. Oxford: Berg, 2005.
3. AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Os critérios para definir o que seria a morte foram mudados de parada cardíaca ou respiratória para o conceito de "morte cerebral". Novas questões foram criadas em relação ao momento da morte e ao destino dos corpos em estado de morte cerebral. Uma nova categoria de *bare life* surge a partir do estado em que se encontram os indivíduos em estado de morte cerebral. Segundo Agamben, estes seriam os *neo morts* (neo-mortos). Este estado seria o extremo da "vida nua". A quem pertence estes corpos ?

Quem responde por um corpo que é considerado morto, mas que pode estar até respirando sem ajuda de máquinas? Esta é a situação mais precária em que um corpo pode se encontrar. Pode-se fazer tudo com ele: retirar órgãos para serem transplantados, pesquisas, etc. Para Noys, ao tentarmos dar um valor à vida estamos tentando exercer o nosso poder sobre a vida de outros, e ao procurarmos dar algum significado à morte estamos procurando estender este poder, ao mesmo tempo em que estamos buscando uma solução para os nossos medos.

Ao tentar darmos um significado à nossa morte estamos buscando conforto em um pensamento metafísico. O pensamento racional é capaz de criar uma estratégia, sendo que dar um significado para a morte passa ser encarado como final de uma existência cujo sentido dependeria do uso da própria razão.

Estamos sempre tentando ir alem da banalidade e da visão profana da morte. Estamos sempre tentando dar um "valor" à vida sem nos darmos conta de que esta é uma atitude política que leva antes de qualquer coisa a uma discriminação que vai da discriminação racial e de classe e passa por questões econômicas. Quem escolhemos para proteger de um furacão que se aproxima? A quem dar condições de sobrevivência diante das intempéries da natureza? Qual o grupo de pessoas tem mais condições de sobreviver em nossa sociedade? Quando se decide se um paciente tem condições de sobreviver, o que levamos em consideração?

No Brasil, no Hospital do Coração de São Paulo, só podem se submeter a transplantes pacientes que tenham uma condição mínima de vida. Pacientes analfabetos ou que não têm como pagar o transporte para chegar ao hospital para se submeter aos tratamentos posteriores ao transplantes não são aceitos na lista de espera de órgãos. Como podemos saber que tudo foi feito para que

todos os pacientes, em hospitais públicos ou não, tenham tido as mesmas chances em relação às técnicas de ressurreição?

Quando valorizamos uma vida, estamos partindo do princípio de que algumas vidas têm mais valor do que outras: algumas vidas merecem ser vividas e outras não. Agimos como o capitão de Chaumereys, da Medusa: escolhemos quem vai seguir viagem nos botes salva-vidas e quem vai ficar e morrer na jangada da Medusa.

Quando Gericault pintou os náufragos da Medusa ele não retratou nem o heroísmo nem procurou dar um significado para o ato de sobreviver. Ele produziu uma imagem de indivíduos expostos diante da morte e ele próprio se expôs diante da mais crua e verdadeira morte quando, para fazer os seus esboços, usou pedaços de cadáveres humanos. Ao lidar com corpos em decomposição, Gericault lidou com o cheiro, a cor e a textura de uma morte real. Usou a arte para lidar com a banalidade da sua própria morte. Estudar a morte sem avaliar a exposição que temos diante dela é impossível. É impossível também não reconhecer a possibilidade de nos encontrarmos, a qualquer momento, em uma situação de "vida nua".

Viver em grupo é condição primordial para a sobrevivência da nossa espécie. Temos que estar atentos para as estratégias que os "nossos grupos" organizam para privilegiar alguns e excluir outros. Uma das maneiras é não esquecer que, mesmo que alguns estejam mais expostos à morte do que outros, ela chega para todos, com toda a sua banalidade e insignificância:

> Always remember your deathday, keep heartbreak in your mind and your body will be free of it.[4]

4. ROSEMBERG, David. *Dreams of Being Eaten Alive. The Literary Core of the Kabbalah*. New York: Harmony Books, 2000, pp. 201-2.

CARNE URBANA

Gail Weiss

A expressão *carne urbana* invoca o espectro do que supostamente escapa ao urbano, ou seja, à natureza ou à carne natural. Para falar então deste tema, da materialidade do urbano, precisamos chegar, de alguma maneira, a um entendimento do papel que a natureza e o conceito de natural desempenham ao circunscrever as possibilidades e os limites da existência urbana. Da mesma forma que deixou de ser moda abraçar o dualismo cartesiano mente/corpo, a divisão natureza/cidade também passou a ser considerada como ultrapassada por muitos teóricos, embora esta distinção artificial tenha tradicionalmente materializado a pureza da natureza em contraste com fatores "poluidores" da vida urbana.[1] Além disso, assim como as conotações de gênero têm ganhado visibilidade para se compreender a distinção corpo/mente no caso das teorias feministas, por exemplo, o mesmo ocorreu com a distinção natureza/urbanidade que vem sendo reconhecida como campo de estudo sexual e, de modo mais evidente, até mesmo racial.[2] Como resultado de análises críticas importantes fornecidas

1. Steven Vogel oferece uma extensa discussão crítica desta abordagem tradicional binária em *Against Nature: The concept of Nature in Critical Theory* (SUNY Press, 1996). Ele advoga uma visão construcionista social da natureza onde natureza é em si mesma um produto em andamento da interpretacão cultural.
2. Ver *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (Routledge/Kegan Paul, 1966) de Mary Douglas, para um dos mais influentes

por teóricas feministas e teóricos de questões raciais, entre outros, invocações românticas da pureza e da paz da natureza versus a poluição e a violência da existência urbana parecem ingênuas, na melhor das hipóteses, correndo o risco de dar suporte sexista, racista e classista a ações políticas. Explorando a ênfase de Merleau-Ponty na necessária violência da existência corporificada, a estratégia que aplico aqui é justamente a da violência da carne, para chegar a um entendimento da carne urbana que não aceita os binarismos convencionais de natureza/cultura, puro/poluído, feminino/masculino.

Enquanto distinções rápidas e difíceis entre o mundo da natureza e o mundo urbano têm sido freqüentemente desafiadas, os próprios desafios têm assumido diferentes formas, dependendo dos compromissos individuais, sociais, históricos e ideológicos dos próprios teóricos. Ecofeministas, como Carol Bigwood, advogam que nós devemos abraçar e celebrar nossa relação primordial com a trilogia mundo-terra-lar que recupera a natureza (e o feminino) até os primórdios, como a própria fundação do nosso mundo. Outros, como o crítico e teórico Steven Vogel, argumentam que não existe uma coisa como natureza, à medida que ela seja concebida romanticamente como domínio puro independente da cidade e da cultura.

Tanto Bigwood como Vogel buscam a eliminação das distinções arbitrárias entre natureza e cultura. No entanto, eles abordam este projeto através de caminhos opostos: Bigwood nos lembra que a natureza está em toda parte, mesmo no coração da cidade; e Vogel que a natureza não está em lugar nenhum, é a cultura que é ubíqua e que posicionou a natureza como seu alter ego, legitimando a sua origem. Se a natureza realmente está "em toda parte ou em parte alguma", é claro que isso funciona como um ideal regulativo, superdeterminado em nossos pensamentos mais gerais sobre a cultura e, particularmente, sobre a existência urbana.

A inescapabilidade da natureza e o papel crucial que desempenha ao estabelecer nosso senso de lugar é explorada também por Edward Casey em *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World* (Indiana University Press, 1993). Casey argumenta que:

> Uma vez que nossos corpos estão confortavelmente abrigados em prédios, nós tendemos simplesmente a nos isolar do amplo mundo da natureza. No entanto, em última instância, o mundo natural cerca a todos e também a todos os prédios, mesmo que não diretamente. Mesmo assim, ainda que este mundo amplo pareça independente dos objetivos e interesses mais apreciados, ele permanece em volta de nós como uma presença muda, esperando tacitamente para ser reconhecido (1993: 147-8)

Reforçando a discussão de Heidegger em *The Origin of the Work of Art* referente à terra que sustenta e dá suporte ao mundo, e concedendo sua atividade e presença constitutiva no processo, Casey afirma que em nossas relações com as cidades a natureza está sempre presente, embora raramente registrada como tal. Ao invés disso, permanece com o confinamento da tensão heideggeriana entre uma terra que se esconde e um mundo que se revela. Casey, em uma vertente merleaupontiana, chama atenção para o corpo vivo, que é o próprio lugar desta tensão que embasa nosso senso de localização no mundo. Pois se o corpo for, como Merleau-Ponty sugere em *Phenomenology of Perception*, ele mesmo um horizonte para toda experiência possível e presentificada, é imperativo que alcancemos um melhor entendimento de como nossos próprios corpos são situados dentro do mundo que habitamos.

Os ataques terroristas às torres do World Trade Center em Nova York, em 11 de setembro 2001, oferecem um dos mais vivos e recentes exemplos do papel poderoso que a cidade desempenha em nosso senso de corporeidade própria. As imagens indeléveis das torres norte e sul em chamas e engolfadas pela fumaça foram mostradas para todo o mundo, seguidas pela trajetória vertical de corpos caindo, como se uma pessoa atrás da outra escolhesse pular de encontro à morte ao invés de sucumbir à morte certa, mais lenta e dolorosa dentro dos edifícios em chamas. Gravações daquele dia mostraram inúmeras pessoas penduradas na torre norte, nos pisos mais elevados, atravessando a pele do prédio para sinalizar seu desespero e a expectativa por uma ajuda que nunca veio do mundo de fora. Como testemunhas da sua dor e sofrimento, no entanto, nossa relação com os prédios monumentais nos quais elas foram presas transformou-se. Essas vítimas e os próprios prédios produziram um sentido de

vulnerabilidade pessoal, comunitária, nacional e mesmo internacional, que se tornou visceral.

O marco zero, este não-lugar onde as torres gêmeas estiveram um dia, é a lembrança da fragilidade do nosso próprio estar no mundo. Embora o Pentágono em Washington D. C. tenha sido rapidamente reconstruído, sem revelar as cicatrizes negras ao longo de uma das cinco faces que evidenciaram a mentira da alegada impregnabilidade, o marco zero continua a apresentar o poder do terrorismo para todos verem. O colapso do corpo das torres foi, para muitos, tão chocante quanto a morte de milhares de pessoas que foram presas lá dentro. Na verdade, embora o World Trade Center tenha sido uma presença sempre controversa em Nova York – uma fonte de orgulho nacional e civil para uns, assim como o ícone do imperialismo cultural americano para outros – a sua significância simbólica e material apenas cresceu, tornando-se mais complexa e até mesmo mais contraditória desde a sua destruição. Relativamente a isto, as entidades corporais daqueles que estavam associados com o evento, incluindo vítimas, testemunhas, residentes da cidade de Nova York e dos arredores da área metropolitana, outros americanos, aliados, inimigos, terroristas e os seus patrocinadores, também complexificaram e problematizaram o acontecimento de modo imprevisível.

Na linguagem de Edmund Husserl, a destruição das torres rompeu a "atitude natural", ou seja, a postura de tomar por garantido o ambiente a sua volta, que sempre marcou os americanos uma vez que estes tiveram o luxo de experimentar viver em um país que escapou da devastação física grave que a Europa e a Ásia sofreram na I e na II Guerra Mundial e outras guerras do século passado.[3] De fato, a aparente permanência de

3. Há muitas fontes excelentes para esta discussão referente a dimensões de gênero da natureza e da cultura e trabalhos, em menor número, acerca de como a cidade é sexualizada. Ver *"Bodies-Cities" in Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, (Routledge Press, 1995) e *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (MIT Press, 2001). O ensaio clássico "Is Male to Female as Nature is to Culture? em Ortner, *Making Gender: the Politics and Erotics of Culture* (Beacon Press, 1996) oferece um dos mais conhecidos relatos sobre a aliança entre natureza e cultura, respectivamente como feminino e masculino. *Earth Muse: Feminist, Nature and Art de Carol Bigwood* (Temple University Press, 1993) oferece uma

um prédio na cidade e da própria cidade, tem sido objeto simbolicamente significante para amparar os sentido de segurança e de estabilidade dos cidadãos através da história. Isso vale para aqueles países que têm sido continuamente devastados pela guerra e pelos desastres naturais, para aquelas pessoas que foram deslocadas e para quem não tem mais os seus lares para retornar, ou cuja existência corporal tem sido marcada por um senso de impermanência. Neste sentido, a complacência que muitos cidadãos americanos sentiram acerca do seu próprio posicionamento no mundo deve ser verdadeiramente incompreensível. De fato, desde a famosa queda de Tróia , tem havido alertas de que a cidade e, portanto, seus habitantes, não são tão invencíveis quanto possam parecer. Se, como Casey sugere, corpos, cidades e natureza não podem ser entendidos como apartados uns dos outros, não seria surpreendente que os violentos ataques a dois dos lugares mais simbolicamente carregados (como o World Trade Center e o Pentágono), localizados em duas das cidades americanas (Nova York e Washington D. C.) ainda mais simbolicamente marcadas, tenham sido registrados por muitos como ataques violentos à corporeidade, ou seja, ao senso corporal de bem-estar-no-mundo. Enquanto a violência horrorizante destes ataques não deve ser esquecida, há também o perigo de que, enfocando em demasia o seu caráter excepcional, e aderindo à retórica da propaganda oficial americana de que tudo que temos que fazer é acabar com o terrorismo para viver sem medo da violência no futuro, isto nos conduzirá de volta a uma atitude natural perigosa, ou seja, à crença de que a moradia pode ser conseguida por meios pacíficos, sem a violência da carne.

análise especificamente fenomenológica, que dá suporte à crítica de Ortner referente à identificação patriarcal falocêntrica da natureza com a "mãe terra" como sendo feminina, e da cultura como um mestre masculino idealizado de *techné*. Embora as análises urbanas não raramente se concentrem nas implicações do que Ruth Frankenberg chamou de "geografia social racial" em *White Women Race Matters: The Social Construction of Whiteness* (University of Minessota Press, 1993), há também pesquisas sobre como a natureza em si pode ser racial. Para um excelente e perturbador relato sobre as conseqüências de deixar de reconhecer o racismo inerente a nossos entendimentos da "carne urbana", ver a coleção editada por Robert Gooding-Williams, *Reading Rodney King Reading Urban Uprising* (Routledge Press, 1993).

O volume de 1947, *Humanismo e terror*, de Merleau-Ponty, na sua séria tentativa de lidar com a violência dos levantes cataclísmicos geográficos, sociais, políticos e emocionais, vindos da II Guerra Mundial, é surpreendentemente relevante para os nossos próprios tempos instáveis e violentos. Observando a onipresença da violência, Merleau-Ponty afirma: "Nós não temos escolha entre a pureza e a violência, mas entre diferentes tipos de violência. Visto que nós somos seres corporificados, violência é nosso destino" (1947: 109). Embora a perspectiva de Merleau-Ponty sobre a inevitabilidade da violência seja dificilmente surpreendente, dada a severa privação econômica e a inquietação política que assolou a França pós-II Guerra Mundial, ao emergir depois de anos de ocupação alemã, ele está claramente declarando aqui algo que se estende além do seu próprio país e de seu próprio tempo para englobar a experiência humana (e talvez a não-humana), de maneira mais geral. Podemos perguntar por que Merleau-Ponty presupõe uma aparentemente necessária conexão entre violência e vida como um ser corporificado. A violência é característica de toda vida corporificada ou apenas da existência humana?

De vez em quando Merleau-Ponty sugere, como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, que a violência emerge das relações humanas, especificamente daquilo que todos vêem como conflitos inevitáveis que marcam as interações entre diferentes temas, com diferentes projetos e uma quantidade limitada de recursos para segui-los. No entanto, no prefácio de *Humanismo e terror*, Merleau-Ponty sugere que pode ser possível para as sociedades pelo menos ter a esperança de um tempo sem violência:

> Quando alguém vive no que Péguy chamou de período histórico, no qual o homem político se contenta em administrar um regime ou uma lei estabelecida, alguém pode esperar por uma história sem violência. Quando alguém tem o infortúnio ou a sorte de viver em uma época, ou em um daqueles momentos onde a base tradicional de uma nação ou sociedade desmorona e onde, para o melhor ou para o pior, o homem, ele mesmo, precisa reconstruir as relações humanas, então a liberdade de cada homem é uma ameaça mortal para os outros e a violência reaparece (1947: xvii).

A esperança para uma vida sem violência é apenas um ideal regulativo? Uma sociedade assim, na qual todos os cidadãos consentem em seguir a lei estabelecida de um determinado regime político, chega a ser ideal? Eu não posso deixar de sentir que o projeto deste período histórico que Merleau-Ponty oferece é, de fato, muito monótono. É tanto mais excitante, embora mais perigoso, viver em uma época em que a vida é volátil e um tecido rasgado de relações humanas precisa continuamente ser remendado. Com este remendo vem a violência, pois a reconstrução, da mesma forma que a destruição que a precedeu, é, ela mesma, um ato de violência. Mas o prospecto de reconstrução também carrega consigo a possibilidade de um futuro novo e diferente, um futuro que é bem capaz de trazer nova violência, e que pode até requerer nova violência para evitar os erros trágicos do passado imediato e distante. Em uma passagem que parece especialmente relevante para os Estados Unidos hoje, Merleau-Ponty indica que a violência da injustiça tem que ser oposta à violência da justiça. Nas suas palavras: "Um regime que é nominalmente liberal pode ser, na realidade, opressivo. Um regime que reconhece a sua violência deve ter em si mais humanidade genuína (1947: xv).

Visto sob a ótica de quase meio século depois, para aqueles de nós que não passaram por isso, o período da II Guerra Mundial não raramente parece restrito aos próprios anos da guerra, incluindo os anos que precederam imediatamente a guerra nos quais Hitler chegou ao poder na Alemanha nazista. *Humanismo e terror* de Merleau-Ponty nos lembra que a Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética foi igualmente terrível em suas conseqüências potenciais para muitos europeus, tendo em vista a perspectiva de Hitler tomar todo o continente. A ameaça de que tanto os Estados Unidos quanto a União Soviética recorreriam a bombas nucleares para ganhar o controle sob o pós-guerra alemão foi muito real para muitos países que ainda sofrem enorme devastação ecológica, econômica e psicológica. Tantos os Estados Unidos quanto a União Soviética possuíam o requisito tecnológico nuclear e os Estados Unidos já havia revelado a sua disposição para usar a bomba atômica em Hiroshima, em resposta ao ataque japonês a Pearl Harbor. É suspeita a afirmação dos Estados Unidos de ser *o* campeão da democracia, lutando contra o regime stalinista

repressivo em nome da liberdade. Merleau-Ponty faz a seguinte observação, aliás, uma observação que é estranhamente atemporal, já que mais uma vez os Estados Unidos lidera a briga em uma guerra contra um inimigo cuja onipresença faz tudo parecer maior do que a vida, principalmente no que concerne à guerra ao terrorismo:

> Seja qual for a posição filosófica ou mesmo teológica de alguém, a sociedade não é o templo de ídolos-valor que se apresentam perante seus monumentos ou em seus pergaminhos constitucionais; o valor da sociedade é o valor que se coloca na relação homem a homem. Não é apenas uma questão de conhecer o que os liberais têm em mente, mas o que na realidade é feito pelo estado liberal dentro e além das suas fronteiras. (...) Para entender e julgar uma sociedade, alguém precisa penetrar em sua estrutura básica até a relação humana em que foi construída; isso, sem dúvida, depende de relações legais, mas também de formas de trabalho, formas de amar, viver e morrer (1947: xiv).

Nossas formas de trabalho, nossas formas de amar, viver e morrer revelam, sem dúvida, mais do que o estado de uma sociedade específica. Elas revelam também as relações corporais em andamento com todos e tudo aquilo que compõem a nossa situação. Isso inclui o inanimado, assim como o animado; de fato, a resposta pessoal de tantos americanos e não- americanos aos ataques ao World Trade Center e ao Pentágono, de modo comovente, ilustraram como nossas relações com o inanimado podem ser tão poderosas, violentas e perturbadoras como nossas relações com nossos semelhantes. De fato, a destruição material de nosso mundo, seja através de desastre natural ou provocado pelo homem, nos força a lidar com modos específicos, mas muitas vezes invisíveis, como o ambiente em nossa volta molda ativamente as interações intercorporais que ajudam a construir nosso próprio sentido de ação corporal. E, como seres no e do mundo, nosso sentido de ação corporal provê os parâmetros que delimitam a própria natureza de nosso posicionamento no mundo, ou seja, a nossa habilidade de viver nele.

No ensaio clássico "Building Dwelling Thinking", Martin Heidegger afirma: "O modo como você é e eu sou, a maneira na qual nós humanos estamos na terra, é morar *buan*. Ser humano significa estar na terra como mortal. Significa viver, habitar" (p. 147). Algumas páginas depois ele afirma: "Dizer que mortais *são* é dizer que *habitando* eles persistem através de espaços em virtude da sua permanência entre coisas e lugares" (p. 157). De acordo com Heidegger, nosso sentido de continuidade corporal, ou em suas palavras, nossa "persistência" através dos espaços, é alcançada e reforçada através da continuidade das localidades nas quais estamos imersos e as coisas que nos rodeiam e com as quais estamos engajados. Isto é, não se trata meramente da persistência física do corpo através do tempo e do espaço, mas, ao invés disso, da persistência da situação como tal que dá origem à experiência fundamental de morar o mundo. Em uma passagem que parece mais merleaupontiana do que heideggeriana, Heidegger observa:

> Quando vou em direção à porta da sala de palestras, eu já estou lá, e eu não poderia ir lá se não tivesse sentido este "eu já estou lá". Eu nunca estou aqui apenas como este corpo encapsulado; mais propriamente dizendo, eu estou lá, ou seja, eu já impregnei o quarto, e só então eu posso atravessá-lo (p. 157).

Nesta sua projeção em direção aos projetos futuros, o corpo excede duas fronteiras epidérmicas para participar do que Merleau-Ponty chama nos seus trabalhos finais como "carne do mundo". Embora o corpo seja convencionalmente entendido como ocupando coordenadas discretas que o demarcam em relação ao lugar em que habita, tanto Merleau-Ponty como Heidegger nos encorajam a repensar a relação do corpo com o seu ambiente imediato. Aproximando-se novamente da sala de palestras, e antecipando a minha presença nela, meu corpo não está "aqui" nem "lá". De fato, o corpo, em sua relação quiasmática, interdependente com os seus ambientes, habita o que Elisabeth Grosz identifica como espaço "entre" (*in-between*), seguindo Jacques Derrida e Gilles Deleuze.

Para Grosz, o espaço do "entre" é um espaço de possibilidade, o espaço no qual as identidades são tanto construídas como desconstruídas. Em suas próprias palavras:

> O espaço entre coisas é o espaço no qual as coisas são desfeitas, o espaço para o lado e em volta, que é o espaço da subversão e desgaste, as bordas de qualquer limite de identidade. Em resumo, é o espaço de fronteiras desfeitas das identidades que o constituem (*Architecture from Outside*, p. 93).

Enquanto a teoria psicanalítica focou nossa atenção nos modos como identidades são desfeitas por "dentro", ou seja, através de processos inconscientes que minam continuamente as tentativas do ego de estabelecer suas fronteiras "apropriadas", o livro de Grosz volta nossa atenção para o lado de fora, para as interfaces dinâmicas que ligam indissoluvelmente os corpos com os lugares onde vivem. Assim como a psicanálise nos trouxe um maior entendimento do rico subsolo psíquico que informa e, não raramente, está em tensão com nossos processos de pensamento conscientes, nossas atividades corporais e as identidades idiossincráticas que construímos continuamente tanto para nós mesmos como para os outros, Grosz afirma que o espaço do "entre" "ameaça revelar a si mesmo como novo, para facilitar transformações nas identidades que o constituem" (op. cit.: 94)

O trabalho anterior de Grosz sobre corpos e cidades também é relevante aqui porque enfatiza muitas e muitas vezes o poder das cidades para estruturar nossa própria corporalidade. Em suas palavras:

> A cidade é um dos fatores cruciais na produção social da corporeidade sexualizada: o ambiente construído provê o contexto e coordena formas contemporâneas para o corpo. A cidade provê a ordem e a organização que, por outro lado, ligam automaticamente corpos não relacionados: é a condição e o meio em que a corporeidade é produzida social, sexual e discursivamente. Mas se a cidade é um contexto significante e moldura para o corpo, as relações entre corpos e cidades são mais complexas do que havíamos percebido (Grosz, 1995: 104).

As possibilidades transformativas que emergem das interações dinâmicas do corpo com o ambiente, segundo Grosz, são experimentadas como ameaçadoras se resistirmos à nossa própria possibilidade futura, ou seja, se resistirmos à abertura de

novas experiências que são a marca do futuro como domínio do "ainda não". Edward Casey também afirma a relação quiasmática entre alterações na construção do ambiente e auto-alteração, quando diz: "Ao criar lugares construídos, nós não transformamos apenas a paisagem local, mas a nós mesmos como sujeitos: sujeitos corporais tornam-se agentes fabricantes (op. cit: 111).Tanto para Grosz, como para Casey, nossa inabilidade para ficar em um lugar e nossa correspondente falta de identidade fixa são fenômenos positivos porque nós estamos continuamente livres para explorar novos modos de ser e, mais precisamente, novos modos de habitar o mundo. Até este ponto, como afirma Casey, "tendemos a nos identificar com lugares nos quais residimos" (op. cit: 120) Nossa habilidade para navegar livre e confortavelmente dentro do nosso ambiente construído tem o potencial de alargar "nossa já existente corporificação em uma inteira vida-mundo de habitação" (op. cit.: 120).

Em contraste com as possibilidades expansivas que são, não raramente, associadas com a vida da cidade, o ataque terrorista de 11 de setembro em Nova York e Washington D. C., os ataques diários que ocorrem em cidades e vilas, como Israel, Palestina e minas enterradas por todo o Afeganistão e outros países devastados pela guerra, lembram-nos forçosamente de que as restrições localizadas em nosso corpo pelos lugares nos quais residimos podem reduzir e, em casos extremos, até destruir a experiência positiva do futuro e, como resultado, diminuir nosso sentido de ação corporal. Casey sustenta que o corpo em si mesmo é um "protolugar" constituindo o "aqui corporal" . Mas ele nos diz:

> É precisamente em sua ação de protocolocação que meu corpo me leva de encontro com "contra-lugares", incluindo, a todo momento, lugares conflituais. Neste processo de resistir (e ser encontrado), o corpo constitui o cruzamento entre arquitetura e paisagem, o construído e o dado, o artificial e o natural (op. cit: 131).

Enquanto Grosz e Casey tendem a valorizar as dimensões produtivas das tensões entre o corpo e seu ambiente ao redor, ativistas sem casa nos lembram continuamente que nunca podemos tomar por garantido a localização do corpo. Algumas pessoas

simplesmente não têm lugar para habitar. Sem habitação e sem endereço fixo, sua identidade realmente fica em risco.

Casey, em particular, elogia os benefícios da habitação tanto para o indivíduo quanto para o lugar estimado no qual ela mora:

> Habitar é exercitar a paciência do lugar; requer vontade para cultivar, não raramente, uma vontade sem fim, explorando as possibilidades habitacionais de uma residência particular. Esta vontade mostra que nós ligamos para o modo como vivemos em uma residência, e nós ligamos para o fato de que esta seja um lugar para viver bem, não apenas uma "máquina de sobrevivência" (na frase reveladora de Le Corbusier) (op. cit.: 174).

E ele acrescenta: "Para cultivar o seu (domicílio) interior precisamos cultivar nosso interior; é uma maneira de deixar um interior falar com o outro" (op. cit.: 174). Mas, e se vivermos numa favela com possibilidades limitadas de habitação? E se não tivermos uma casa? E se nossa saúde física reclama a ausência de um parque na vizinhança ou um apartamento infestado de ratos, visto meramente como uma "máquina de viver"? O perigo da ênfase exagerada na necessidade de um lar para cultivar a identidade própria do indivíduo é aquela de que aqueles que não têm lares correm o risco de ter a sua própria humanidade colocada em questão.

Hoje, para muitos homens, mulheres e crianças sem lar em áreas urbanas, a própria cidade toma o lugar do lar. Em uma das suas poucas referências sobre os sem-teto, Casey nos alerta sobre a ameaça que a grande cidade coloca à domesticidade do lar:

> Perambular por uma cidade nos tira da profundidade interior de um lar para o exterior de um amplo mundo urbano. Dificilmente surpreende o fato de que encontramos mais sem-teto em cidades que são, em muitos aspectos, os antípodas de lares. Cidades certamente contêm lares, mas em suas capacidades para exigir e perturbar, elas estão continuamente nos atraindo para as ruas. Elas nos tiram de nossos lares para um mundo extradoméstico precário e às vezes, hostil (op. cit.: 180).

Enquanto Grosz vê a cidade como espaço de possibilidade que pode realçar nosso sentido de estar-em-casa-no-mundo, uma visão que corre o risco de falhar em reconhecer os modos através dos quais a cidade pode produzir sentimentos profundos de alienação e desidentificação, Casey coloca uma dicotomia problemática entre a cidade e o lar que, não intencionalmente, reforça a estigmatização daqueles que não têm lar. Ele reconhece que um lar não se restringe apenas a uma casa, e que é o engajamento corporal com um dado lugar, ao invés da duração de tempo que alguém passa em um lugar, que faz nascer a experiência de habitar; mas isso também implica no fato de que depende do indivíduo transformar o seu ambiente em um lar, e é ele quem regula a possibilidade da cidade em si mesma desempenhar tal função.

No seu ensaio "House and Home", Iris Young faz a crônica em detalhes dolorosos da tragédia que seguiu a mudança da sua família da vida em um apartamento na cidade para a "casa dos sonhos" de seus pais no subúrbio, quando ela era jovem. A repentina e inesperada morte de seu pai, pouco depois da mudança, deixou sua mãe sozinha com duas crianças para criar em meio a estranhos sem o conforto e apoio da sua comunidade urbana. Como Young observa concisamente, conseguir uma casa de sonhos no subúrbio se tornou o pior pesadelo de sua mãe, uma vez que a sua depressão face à morte do marido a levou a falhar em "manter" o lar, uma falha relatada à polícia por vizinhos intolerantes, que resultou na mudança de Iris e seu irmão para lares adotivos e na prisão de sua mãe. Embora existam imagens poderosas de Descartes em seu estudo sobre a meditação e a privacidade do lar, ou no chamado de Virginia Woolf para cada mulher para ter um "quarto próprio" (a room of one's own), ou mesmo na própria descrição de Casey em seu estúdio repleto de livros (book-lined), no qual ele está em paz e produtivo, tudo isso deve ser equilibrado pela igualmente poderosa imagem de Ibsen no lar como prisão para Nora em *A Doll's House*, e pela descrição assustadora de Young do lar como lugar de julgamento social e condenação.

No seu artigo não publicado, intitulado "From Front Stoop to Backyard Barbecue: The Triumph of Levittown and the Production of Whiteness", Ellen Feder, como Young, nos leva a

questionar visões demasiadamente positivas de uma "casa própria", chamando a nossa atenção para as estratégias operativas de exclusão racista e classista em Levittown, o primeiro modelo suburbano de comunidade nos Estados Unidos. A não-oficial "política de não-negros" que foi rigidamente imposta (e existe ainda hoje) privou muitas famílias de terem um lar seguro e dentro do seu orçamento. Além disso, as famílias que puderam apreciar o "privilégio" de ter seus próprios lares em Levittown se encontraram sujeitas a um regime estrito, foucaultianamente disciplinador, que ditava como seus gramados deviam ser aparados, quantos animais de estimação podiam ter, o tipo de caixa de correio que podiam colocar, e onde a sua roupa lavada podia ou não ser pendurada. Ao invés de concluir que a propriedade de suas casas não era uma boa coisa, ou de que seus lares não supriam os corpos com um sentimento de conforto e segurança que poderia facilitar o desenvolvimento de um sentido positivo do senso próprio, o que as lições de Levittown e da experiência pessoal de Young nos alertam é para não abraçar sem crítica os benefícios de um lar. Só isso não é garantia de bem-estar, uma vez que alguns lares padecem de condições mínimas para habitação. Os trabalhos de Casey, Young e Feder nos lembram não apenas da fragilidade da habitação, mas também dos privilégios e responsabilidades que a acompanham. A violência de ser expulso de sua própria habitação, a violência de ser deslocado do seu lar e do seu país de origem podem ser os próprios tipos de experiências que Merleau-Ponty tinha em mente quando escreveu que as formas opressivas de violência podem requerer soluções violentas. Soluções violentas não precisam, é claro, envolver violência física em si. Ao invés disso, o que acredito que Merleau-Ponty está sugerindo é que a transformação nas estruturas de crenças conservadoras que toleram e legitimam a violência precisam de uma genuína convulsão social. Esta convulsão é violenta precisamente porque busca erradicar não apenas as experiências de opressão, mas também as estruturas sociais que lhe dão suporte.

Em um volume devotado às interpretações da obra de um dado autor, tenta-se dar a este autor a última palavra. Assim, nas páginas finais de *Humanismo e terror*, Merleau-Ponty afirma que "o mundo humano é um sistema aberto e interminado e a mesma contingência radical que o ameaça também o resgata da

inevitabilidade da desordem..." (p. 188). "Uma filosofia como esta", ele nos diz:

> desperta para a importância dos acontecimentos e ações diárias, pois se trata de uma filosofia que nos desperta um amor por nossa época, que não é apenas a repetição da eternidade humana nem meramente a conclusão de premissas já postuladas. É uma visão que, como os objetos mais frágeis da percepção de uma bolha de sabão ou uma onda, ou como o diálogo mais simples, envolve indivisivelmente toda a ordem e desordem do mundo (1947: 188-9).

De fato, aos olhos dos iraquianos e muitos outros hoje em dia, é a disposição do governo atual dos Estados Unidos para endossar o deslocamento de pessoas a fim de assegurar o seu próprio e seguro posicionamento no mundo que ajuda a reforçar as acusações concernentes a um imperialismo estadunidense.

O PRESENTE DO TERROR: O ATAQUE SUICIDA COMO *POTLATCH*[1]

Ross Birrell

O potlatch permite perceber a conexão entre comportamentos religiosos e econômicos.
Georges Bataille
"The Gift of Rivarly: 'Potlatch'"
The Accursed Share

Prólogo

Em *Godfather II* (1974), Robert de Niro, como o jovem Vito Corleone, escolhe laranjas numa banca de feira no bairro de Little Italy em Nova York. Quando Corleone encontra uma laranja, o vendedor oferece-a para ele: "Não quero dinheiro. É um presente". Corleone reage a essa manifestação de generosidade com costumeira gratidão: oferece em troca seus serviços se o dono da banca alguma vez precisar de um favor no futuro. É uma troca simbólica; um contrato não escrito. A natureza afável dessa transação – que é tanto aberta quanto íntima – mascara as violentas condições que a cercam enquanto um sistema de obrigação. Embora Corleone cumprisse o ritual de se preparar para pagar, esperava pela prestação do feirante em virtude do seu papel de poderoso chefão. Para o dono da banca, nesse caso, o presente sob

1. Tradução de Carlos D. Szlak.

a forma de algumas laranjas pode ser um preço baixo a pagar, mas não obstante se trata de um sacrifício, pois além de ser um meio de ganhar a vida, é também de se manter vivo. No fim, o presente expressa o que deve ficar não-dito: é o símbolo de uma fraternidade baseada no medo. Esse é o presente do terror.

A cena envolvendo o presente do terror é um prenúncio paradoxal de um acontecimento que já aconteceu; isto é, a tentativa de assassinato de Marlon Brando como o velho Vito Corleone, em *The Godfather* (1972), que ocorre quando Brando está escolhendo laranjas numa banca de feira semelhante. Em relação ao filme *Godfather II* e à cena com De Niro, o presente do terror nos lembra do evento antecedente e do conhecimento de uma morte por vir.

Por meio do presente do terror, então, entramos numa espécie de economia espectral; um revezamento econômico entre presentes e fantasmas. Além disso, devemos lembrar das seqüências em tom sépia com De Niro (o fantasma vivo de Brando) como uma aparição, um momento presente tal qual o passado, conjurado pelo devaneio de Al Pacino, próximo da lareira, no papel de Michael Corleone, a encarnação presente do poderoso chefão. Em uma das cenas iniciais de *Godfather II*, Michael recebe uma laranja da Flórida como presente de Johnny Ola, um assassino a serviço de Hyman Roth.

Introdução

> *A vítima do sacrifício não pode ser consumida da mesma maneira como um motor usa combustível.*
> Bataille (1991: 56)

Em resposta aos ataques suicidas contra o World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, Jean Baudrillard comentou:

> É o terror contra o terror; não há mais qualquer ideologia por trás. Estamos muito além da ideologia e da política nesse momento. Nenhuma ideologia, nenhuma causa – nem mesmo a causa islâmica – são responsáveis pela energia que alimenta o terror. O objetivo não é mais transformar o mundo, mas... radicalizar o mundo pelo sacrifício (Baudrillard, 2002: 9-10).

A afirmação de que não há qualquer ideologia ou causa que possa "ser responsável" pela "energia que alimenta o terror" nos incita a considerar a "economia" do terrorismo de um ataque suicida; em particular, a maneira pela qual o ataque suicida constitui um desafio direto à lógica capitalista da acumulação e do crescimento. Particularmente, considero que a tática do ataque suicida – quer executado por motivos seculares ou religiosos – contribui para uma compreensão do martírio revolucionário como estratégia anticapitalista, em que o ataque suicida adota a lógica sacrifical pertinente a um presente que se dá. Adotando uma frase de Derrida, o terrorismo suicida é "o presente... que deve se dar em sacrifício" (Derrida, 1995: 30). No entanto, se o terrorismo suicida é um presente sacrifical, então o presente dado é a morte: "Qual é a relação entre *se donner la mort* e sacrifício? Entre se submeter à morte e morrer pelo outro? Quais são as relações entre sacrifício, suicídio e a economia envolvendo esse presente?" (Derrida, 1995: 10). Uma maneira de tratar da questão que Derrida propôs em *The Gift of Death* é interpretando o ataque suicida como uma forma extrema do *potlatch*.[2]

Antes de continuarmos a descrever o *potlatch*, devemos observar que, para considerar o ataque suicida como um *potlatch*, propomos uma mudança de perspectiva das razões econômicas prevalecentes a respeito do terror suicida. Por exemplo, em dois recentes estudos, "The Logic of Suicide Terrorism" (2003), e "An Economist Looks at Suicide Terrorism" (2004), o professor Mark Harrison (economista da Universidade de Warwick) tenta compreender os motivos dos ataques suicidas, que parecem desafiar a lógica das teorias econômicas baseadas no interesse próprio de um "ator racional".[3] Nesses estudos, Harrison conclui

2. E Derrida, que morreu em 8 de outubro de 2004, já era para sempre um fantasma. Ver sua aparição em *Ghost Dance* (direção de Ken McMullen, 1983).
3. O estudo "The Logic of Suicide Terrorism" foi apresentado na conferência "Weapons of Catastrophic Effect: Confronting the Threat", que se realizou no Royal United Services Institute for Defense Studies, entre 12 e 14 de fevereiro de 2003, e foi publicado no RUSI Security Monitor (edição de fevereiro de 2003). "An Economist Looks at Suicide Terrorism" é um esboço posterior deste estudo, disponível em http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/economics/staff/faculty/harrison/papers

que a opção pelo terrorismo suicida resulta de uma tentativa de indivíduos jovens tragicamente mal calculada de estabelecer uma identidade positiva em conseqüência do fracasso da globalização de lidar com as questões de pobreza no Oriente Médio (2003), ou como resultado do insucesso por parte do Ocidente de obter uma solução política viável para o conflito árabe-israelense (2004).

Embora a análise de Harrison seja informativa e criteriosa, falha, no entanto, em duas avaliações. Primeiramente, a análise econômica de Harrison deriva da visão de mundo relativa a um "ator racional", que prioriza a "opção racional" dos "voluntários" para o terrorismo suicida; por exemplo, na transação assumida entre voluntário e grupo terrorista, na qual "a troca é voluntária", apesar de "sustentada por um contrato obrigatório" (Harrison, 2004: 1). Ao situar o motivo do martírio na "opção racional" do "voluntário" (ou indivíduo livre), Harrison precisa minorar a importância do "dever" e da "obrigação" na lógica sacrifical do ataque suicida – uma lógica presente, como mostrarei, no martírio tanto secular quanto religioso.

Em segundo lugar, Harrison realiza sua análise a respeito da lógica econômica do terror suicida a partir de uma economia *restritiva* em relação ao interesse próprio e à acumulação capitalista. De acordo com essa lógica, ao escolher o suicídio, o jovem, efetivamente, fomenta o "senso de si mesmo", e estabelece uma "identidade positiva" (martírio). Desse ponto de vista, o martírio torna-se um meio de preencher o objetivo capitalista pertinente ao interesse próprio. Em outras palavras, ao cometer um ator de extremo sacrifício o indivíduo alcança o que Pierre Bourdieu chama de "capital simbólico" (reconhecimento, honra, etc.). O economista pode agora explicar adequadamente o terrorismo suicida quando essa forma de terrorismo mostra ser uma resposta racional, embora mal orientada, à motivação capitalista do lucro (no fim, a lógica do interesse próprio só pode ser responsável pelo martírio se é concebida como um caso de identidade errada).

Em resumo, Harrison considera o martírio desses jovens como a única opção restante (isto é, oportunidade de lucro), numa sucessão de investimentos mais ou menos malogrados acerca de identidades capitalistas. No entanto, Bourdieu interpreta o "capital simbólico" não em relação ao ganho privado, mas sim em relação ao dispêndio indiferente da troca de presentes; uma dimensão

significativamente ausente na razão econômica de Harrison a respeito do terrorismo suicida.

Em comparação, o argumento a seguir adota uma mudança radical de perspectiva; de uma economia *restritiva* para uma economia *geral* em relação ao ataque suicida. Minha análise localiza o impulso do ataque suicida não no investimento em identidades privadas, mas em relação ao "dispêndio agonístico" (Schrift, 1997: 5) do *potlatch*, ou "presente da rivalidade", que interpreto em relação ao "martírio" revolucionário, tanto no contexto secular da política radical, como no contexto religioso do *shahid* islâmico. Isto é, o ataque suicida executado não como "opção individual", mas sim como "obrigação ritual".

Ao considerar o ataque suicida como uma forma extrema de *potlatch*, não pretendo "justificar" casos individuais de terror suicida de acordo com a lógica da economia política da acumulação capitalista. Ao contrário, proponho uma leitura do ataque suicida de acordo com a lógica da troca de presentes; uma leitura que considera o *potlatch* não apenas uma "ética da generosidade" (Schrift, 1997), mas também como "uma espécie de guerra sublimada" (Sahlins, 1974: 174). Além disso, ao considerar o ataque suicida como uma forma de *potlatch*, não pretendo designar as "relações essenciais" do terrorismo, que podem, por assim dizer, constituir uma "*essência do terror*". Embora a recente asserção de Walter Laqueur " "uma resenha da história do terrorismo ao longo do tempo, até a década de 1960, mostra que, na grande maioria dos casos, todo terrorismo foi terrorismo suicida" (Laqueur, 2003: 71) " sugira o ataque suicida como a "essência do terror", sigo Sartre em sua crença de que não existe tal essência (Sartre, 1976: 597, nº 73). O contrário, como sustenta Alain Badiou, é, na realidade, o que ocorre: "É óbvio que o 'terrorismo' é uma substância não existente, um nome vazio. No entanto, esse vazio é precioso porque pode ser preenchido" (Badiou, 2004: 146). Meu propósito aqui é meramente delinear os fundamentos da economia geral em relação à obrigação de dar, para receber e retribuir o presente do terror.

Parte 1.
Georges Bataille e o "*potlatch* da destruição": rumo a uma economia geral do terrorismo suicida

> *A mudança de perspectiva de uma economia restritiva para uma de economia geral representa de fato uma transformação copernicana: uma inversão de pensamento – e de ética.*
>
> Bataille, 1991: 25

I

Em seu estudo sobre a troca de presentes entre os índios norte-americanos da costa noroeste, Marcel Mauss descreve o sistema de obrigação que cerca o *potlatch* – um termo derivado de uma palavra chinuque que originalmente significa "nutrir" ou "consumir", usado para se referir a formas festivas, cerimoniais ou rituais de prestação (por exemplo, presentes sob a forma de cobertores, utensílios de cobre, canoas, animais e alimentos, trocados em ocasiões formais, tais como casamentos, funerais e festas) (Mauss, 1969: 4). De acordo com Mauss, o sistema de obrigação que envolve o *potlatch* é triplo: a obrigação de dar; a obrigação de receber; e a obrigação de retribuir o presente (Mauss, 1969: 37-40). O *potlatch*, como Mauss relata, confere um certo poder em favor do doador, que demonstra sua riqueza e superioridade sobre o recebedor em sua capacidade de dar ou se dispor a sacrificar bens até o ponto da destruição (o *potlatch* também é visto como uma forma sacrificial de "propriedade mortífera"). De acordo com Mauss, a "destruição", quando realizada no contexto de *potlatch*, "parece ser uma forma superior de dispêndio" (Mauss, 1969: 102). Essencialmente, Mauss conclui que "o *potlatch* é uma guerra" (Mauss, 1969: 102). A ênfase sobre "obrigação" e "sacrifício" como "essência do *potlatch*", e sua função como "presente de rivalidade" impedem qualquer não reconhecimento da troca de presentes do *potlatch* como exemplo de uma economia *restritiva* (tal como um sistema de escambo ou a lógica da oferta e procura).

Como Mauss e estudiosos posteriores assinalam, tais demonstrações ostensivas de riqueza através do dar ou destruir no *potlatch* opõem-se ao projeto capitalista de acumulação de riqueza.

Para Georges Bataille, por exemplo, o tema da rivalidade através da troca de presentes, desperdício e destruição torna o *potlatch* uma economia "sem reserva": "Nesse caso, o consumo e a destruição ficam realmente sem limites. Em certos tipos de *potlatch*, a pessoa deve expender tudo o que tem, sem reter nada" (Mauss, 1969: 35).[4] É esse aspecto de generosidade ilimitada do *potlatch* que possibilita que Bataille o considere uma economia *geral* de dispêndio e sacrifício inúteis. Seria infrutífero, ele sustenta, considerar os aspectos econômicos do *potlatch* sem primeiro formular a perspectiva da *economia geral*; uma perspectiva mais bem condensada por Bataille na sua insistente asserção de que "em geral, não há crescimento, mas apenas desperdício suntuoso de energia sob todas as formas! A história da vida na terra é essencialmente a conseqüência de uma exuberância selvagem" (Bataille, 1991: 33).

Dada sua crença no excesso de "energia solar" alimentando a vida exuberante do homem, é previsível que a interpretação de Bataille a respeito do *potlatch* e do seu poder de combinar "os movimentos ilimitados do universo" com os limites do homem (Bataille, 1991: 70) seja modulada com a linguagem do sacrifício e do desperdício suntuoso até o ponto da destruição violenta: "o que define a *economia geral* é primeiro o caráter explosivo desse mundo, levado ao grau extremo da tensão explosiva do momento presente" (Bataille, 1991: 40).[5] Em conseqüência, a *economia geral* de Bataille é regida não pela aquisição e acumulação, ganância e crescimento (como no capitalismo), mas sim pela dissipação e destruição, desperdício e sacrifício (Bataille, 1991: 68-70). Não obstante, como "presente da rivalidade", o *potlatch* pressupõe uma retribuição, em que "o receptor fica obrigado a anular esse poder por meio da retribuição do presente. A rivalidade

4. É esse aspecto ilimitado do *potlatch* que leva Derrida a questionar o grau pelo qual o *potlatch* pode ser descrito corretamente como uma *troca* de presentes. Ele cita Mauss: "Em certa quantidade de casos, *não é nem mesmo uma questão de dar e retribuir, mas sim de destruir, para nem mesmo parecer desejar retribuição*" (Derrida, 1992: 47; grifos nossos).
5. E devemos lembrar que, para Bataille, o próprio sacrifício se baseia na lógica do presente: "Sacrificar não é matar, mas sim renunciar e dar" (Botting & Wilson, 1997: 213).

até impõe a retribuição de um presente maior: a fim de '*ficar quites*', o doador não deve apenas retribuir, mas também deve impor o 'poder do presente' sobre seu rival" (Bataille, 1991: 70).

A obrigação de retribuir o presente para "*ficar quites*" se manifesta na lógica sacrifical da escalada do terror e contraterror do conflito árabe-israelense. A partir desse caso, cheguei à conclusão lógica do *potlatch* como "uma espécie de guerra sublimada" (Sahlins, 1974: 174). Enquanto ritual de sacrifício, destruição e dispêndio sem reserva, o *potlatch* expressa o "presente da morte"; uma conclusão que nos obriga a reconsiderar filosofias políticas que encontram na troca de presentes virtudes análogas ao contrato social e à administração da paz.[6] Em comparação com "a paz do presente", a análise atual se interessa pelo "presente do terror" como uma tática revolucionária tanto na resistência secular, como na guerra santa. A fim de demonstrar a importância estratégica do presente do terror é necessário analisar, por um lado, a economia política da morte – e a do suicídio, em particular – em sua relação antagônica aos interesses do capital, e, por outro lado, o ataque suicida como obrigação sacrificial tanto para o revolucionário político como para o mártir religioso.

II

> *Para a economia política, ela existe apenas por omissão: a morte é seu ponto cego, a ausência que assombra todos seus cálculos.*
>
> Baudrillard, 1993: 154

Em *Symbolic Exchange and Death* (1993), Baudrillard considera a morte um espectro que assombra o capitalismo, sempre ameaçando subverter a economia política que "pretende eliminar a morte através da acumulação" (Baudrillard, 1993: 147): "o preço que pagamos pela 'realidade' dessa vida, para vivê-la como valor positivo, inclui o fantasma sempre presente da morte. Para nós,

6. Como Sahlins relata da sua leitura de Mauss e Hobbes: "O presente é aliança, solidariedade, comunhão – em resumo, paz, a grande virtude que os filósofos antigos, particularmente Hobbes, descobriram no Estado... O análogo primitivo do contrato social não é o Estado, mas o presente" (Sahlins, 1974: 169).

definidos como seres vivos, a morte é nosso imaginário" (Baudrillard, 1993: 133). Se o capitalismo começa a monopolizar suas reivindicações sobre a vida (seguro de vida, seguro saúde, cintos de segurança, etc.), então a morte se torna uma força desagregadora: "Eis por que toda morte e toda violência que escapam do monopólio do Estado são subversivas; é uma prefiguração da abolição do poder" (Baudrillard, 1993: 175).[7] E a mais subversiva das mortes, em termos da economia política do capitalismo, é o suicídio, "que em nossas sociedades assumiu uma extensão e definição diferentes, a ponto de se tornar, no contexto da reversibilidade ofensiva da morte, a forma da própria subversão" (Baudrillard, 1993: 175-6). "Através do suicídio", prossegue Baudrillard, "o indivíduo põe à prova e condena a sociedade de acordo com suas próprias normas... É contra essa ortodoxia do valor que o suicídio revolta, destruindo a parcela de capital que tem à sua disposição" (Baudrillard, 1993: 176). É essa antieconomia espectral da morte que dá aos atos suicidas seu poder, nas mãos dos antagonistas dos regimes de acumulação.[8] Nos termos de Bataille, os subversivos atos políticos suicidas de palestinos podem ser considerados luxuriosos, já que, nos limites da pobreza em vigor nos territórios palestinos, o único luxo que pode ser propiciado é a morte (Baudrillard, 1993: 176).

Para Bataille, tais gestos políticos suicidas manifestam um "poder constituído por uma renúncia do poder" (Bataille, 1989: 69). É só nesse sentido que o presente da morte pode ser considerado um momento de "aquisição". Como ele afirma:

> O presente seria sem sentido se não assumisse o significado de uma aquisição. Portanto, *dar* deve se transformar em *obter* um poder. A oferta de um presente possui a virtude de sobrepujar

7. Nesse caso, a análise de Baudrillard repercute a análise de Foucault sobre a racionalização capitalista dos processos de vida, na diversa "administração da vida" (Foucault, 1979: 139-140; 142-3).

8. Em comparação, Derrida assevera um modo espectral e terrorista a tais atos de rebelião, pelos quais os oprimidos não são apenas suicidas, como já estão mortos: "Enquanto marginalizados, excluídos do processo de produção e circulação, os pobres passam a representar as divindades ou os mortos. Ocupam o lugar dos mortos ou dos espíritos; o retorno dos fantasmas, isto é, de uma ameaça sempre iminente" (Derrida, 1992: 138).

> o sujeito que presenteia, mas, em troca do objeto dado, o sujeito se apropria do sobrepujamento (Bataille, 1989: 69).

A lógica pela qual o presente do terror realiza um "sobrepujamento do sujeito" está na lógica sacrificial do martírio. Em outras palavras, para o sujeito específico se tornar um "mártir" (e, por meio disso, sobrepujar seu status como sujeito específico), enquanto oposto a se tornar simplesmente um "suicida", a morte deve ser consumada como um ato público. Isto é, para que o ato do suicídio seja considerado um "martírio", não deve ser realizado como ato "privado", mas sim "publicamente", de uma maneira que confere *poder* ao doador; ou seja, como um ato de resistência do ataque suicida. De acordo com Bataille: "Se ele destruísse o objeto na solidão em silêncio, nenhum tipo de *poder* resultaria do ato" (Bataille, 1989: 69). É a condição pública do ataque suicida como *potlatch* que permite ao sujeito "apropriar-se do sobrepujamento", na condição de "mártir". De modo mais exato, na lógica sacrificial do martírio, o momento pelo qual o "sujeito se apropria do sobrepujamento" é a condição de performance do "mártir vivo". A morte do homem-bomba suicida é pública não apenas na escolha do local, alvo e modo espetacular da morte (a forma mais localizada do ato público de martírio). Pelo contrário, o martírio se manifesta para o público através da disseminação da identidade do homem-bomba suicida como "mártir vivo" em cartas, fotografias e mídia (um fenômeno discutido abaixo).

Sendo, por enquanto, o *potlatch* um ato de resistência, a lógica de Bataille também se encontra na interpretação de Baudrillard a respeito dos negros sublevados "incendiando seu próprio bairro" – uma referência aos distúrbios de Watts, em Los Angeles (de 13 a 16 de agosto de 1965), que os Situacionistas descreveram como "o *potlatch* da destruição" (Knabb, 1981: 155) – onde "no ato da autodestruição, um desafio é lançado aos poderes dominantes" (Noys, 2000: 110). O *potlatch* da destruição, então, constitui um desafio direto à autoridade do sistema. Assim, o suicídio – e, por extensão, o terror suicida – é a extensão lógica do *potlatch*: o presente da rivalidade. No entanto, como implícito na lógica do sacrifício, o presente da rivalidade pertinente ao terror suicida não é simplesmente direcionado contra o opressor; direciona-se em primeiro lugar contra a própria pessoa: "nesse

curto-circuito simbólico, a *troca de presentes* é o desafio para a própria pessoa e para sua própria vida, sendo posta em prática através da morte" (Baudrillard, 1993: 177).

O ataque suicida não é meramente um desafio ao terror israelense, um desafio para Israel sobrepujar (seguindo a lógica em espiral do terrorismo-contraterrorismo; um presente contra outro presente). O ataque suicida é um desafio também direcionado contra a própria pessoa, contra os companheiros árabes, equivalendo à demonstração ostensiva do presente da morte, o desafio revolucionário do martírio. Eis por que qualquer análise da lógica econômica do ataque suicida que fica presa na armadilha da lei da acumulação e do crescimento quantitativo não pode, e não consegue, identificar nem a complexidade do terror suicida, nem seu potencial subversivo. Apenas por meio da leitura das considerações de Bataille e Baudrillard sobre o potencial subversivo da antieconomia da morte, em sua forma sacrifical, é possível, afirmo, alcançar uma economia *geral* do terror suicida; isto é, do ataque suicida como *potlatch*; além disso, num sistema econômico em que a troca simbólica se tornou uma impossibilidade, a morte não mais manifesta o "imaginário" do sistema (como Baudrillard asseverou certa vez): ela é o real. O presente do terror é a realidade que possui o poder de despertar o capitalismo "golpeado" do seu sonho de liberdade democrática. O próprio Baudrillard daria a impressão de sugerir tal leitura ao considerar o ataque de 11 de setembro contra as torres gêmeas uma tentativa de destruir o sistema capitalista com "um presente ao qual esse sistema não pode responder, exceto com sua própria morte e seu próprio colapso" (Baudrillard, 2002: 17).

III

> *Há terror (dar) na martak.*
> (Uma velha mulher guzerate)

Para tentar estabelecer mais detalhadamente a proximidade do *potlatch* com a idéia do "terror", é necessário voltar a Mauss, assim como aos estudos antropológicos mais recentes acerca dos rituais de prestação na cultura não-ocidental. Em *The Gift*, Mauss chama a atenção para o duplo sentido da palavra *Gift*, como

"presente e veneno", e ilustra essa identidade dupla a respeito do presente com referência ao tema do "presente profético", prevalecente no folclore germânico (Mauss, 1969: 62). Então, sem dúvida, seria imprudente ignorar o possível destino agourento do presente dado; desde o início há veneno nesse presente.[9] O relacionamento entre prestações rituais e a condição de auspicioso/agourento é a base do estudo de Gloria Goodwin Raheja, *The Poison in the Gift: Ritual, Prestation, and the Dominant Caste in a North Indian Village* (1988). Nessa obra bem detalhada, Raheja faz menção à possível transferência do agouro e do mal através dos presentes (*dan*), em particular as prestações rituais dadas por ocasião de uma morte, e conhecidas como *martak* (da palavra hindi para morte). Em resposta à questão de Raheja quanto a por que os moradores dos povoados de Guzerate dão a *martak* para seu brâmane, Bugli (uma velha guzerate) respondeu: "Há terror (*dar*) na *martak;* por que devíamos dá-la ao nosso *bahenoi* ou *phupha*, quando podemos dar ao nosso brâmane? Nosso *dhiyane* não é nosso *puj*; os brâmanes são nossos *puj*" (Raheja, 1988: 152). A resposta da velha guzerate – de que havia "terror" no presente – assinala um caso evidente de prestação ritual como presente do terror.

Em relação ao ritual da troca de presentes na cultura árabe, a obra de Cécile Barraud, Daniel de Coppet, André Iteanu e Raymond Jamous (1994) foi útil para a compreensão do relacionamento entre troca de presentes, exibição ostentosa e rivalidade:

> A honra é uma característica conhecida das sociedades mediterrâneas. Em geral, é descrita como um código de conduta para indivíduos, famílias e grupos, todos constantemente expostos à consideração da opinião pública... É simplesmente impensável defender a honra de uma pessoa passivamente. *Um homem de honra deve procurar outros como ele, provocá-los, desafiá-los a agir como ele. Deve exibir sua riqueza e dissipá-la até quase a bancarrota, forçando a pessoa que recebe a fazer o mesmo. A troca é, portanto, um aspecto essencial da honra* (Barraud et al., 1994: 19-20; grifos nossos).

9. Ver também Marcel Mauss, "Gift, Gift" (Schrift, 1997: 28-32).

Como fica evidente na citação acima, a obra desses antropólogos franceses explicita o relacionamento entre presente, rivalidade, e, no fim, autodestruição, na cultura árabe: "Ele deve exibir sua riqueza e dissipá-la até quase a bancarrota, forçando a pessoa que recebe a fazer o mesmo". De acordo com Pierre Bourdieu (1990), essa "troca de honra" recíproca é uma prática "como qualquer outra troca (de presentes, palavras, etc.)", definida "em oposição à violência unilateral da agressão – isto é, como se contivesse a possibilidade de uma continuação, de uma resposta, de uma réplica imediata, de um presente em retribuição" (Schrift, 1997: 192). Nesse sentido, é que talvez seja legítimo se referir à "troca de honra" descrita acima como uma forma árabe de *potlatch*.

De acordo com Bataille, as origens do *potlatch* árabe podem ser encontradas nas culturas árabes tanto pré-islâmica como islâmica. De acordo com ele:

> O dar e o esbanjar ostentoso eram desenfreados, e se pode inferir indubitavelmente a existência de uma forma ritual de *potlatch* a partir de uma prescrição do Corão: 'Não dê a fim de ter mais' (LXXIV, 6) (...) A vingança de sangue, a obrigação dos parentes de um homem assassinado se vingarem contra os parentes do assassino, completava esse quadro de atos de violência devastadores (Bataille, 1991: 85).[10]

Em termos que tanto cristalizam o argumento de Bataille, como antecipam as formulações posteriores de Derrida, Bourdieu interpreta a lógica sacrificial pertinente à troca de presentes como um desafio em relação à economia *restritiva* da acumulação capitalista, oferecendo em seu lugar a idéia do presente como "capital simbólico" (Schrift, 1997: 234-5). Fica evidente que, em algum lugar da "alquimia de trocas simbólicas" de Bourdieu – que possui como sua expressão derradeira o martírio do "sacrifício supremo", "dar a vida", "preferir a morte à desonra" ou "morrer

10. Bataille é cuidadoso ao distinguir entre a cultura árabe e o puritanismo religioso do Islã, que se opôs ou reformou elementos da sociedade árabe pré-islâmica, incluindo pronunciamentos sobre o papel da troca de presentes (Bataille, 1991: 86-7).

pela pátria" –, situa-se a lógica sacrificial do ataque suicida. No entanto, onde Mauss encontra "agonismo", Bourdieu encontra "desinteresse" na disposição do mártir. Essa é a dialética da morte que impulsiona o recurso ao martírio revolucionário.

Parte 2.
Não se esqueça de morrer: o ataque suicida entre duas mortes

> *A vítima é um excedente extraído da massa de riqueza útil. E só pode ser extraída dela a fim de ser consumida não lucrativamente, e, portanto, ser completamente destruída. Uma vez escolhida, ela é a ação amaldiçoada, destinada ao consumo violento.*
>
> Bataille, 1991: 59

IV

Para examinar as condições da economia geral do martírio talvez seja útil analisar primeiro a natureza da sua manifestação na economia *restritiva* do contrato voluntário. Adotando a observação de Laqueur de que "não há terrorismo suicida espontâneo" (Laqueur, 2003: 91), a análise de Harrison investiga o contrato entre o terrorista suicida e a facção terrorista. Da perspectiva de uma economia *restritiva*, o grupo terrorista demanda a morte do voluntário no serviço da revolução. O pagamento que o(a) agressor(a) terrorista recebe em troca pelo trabalho da sua morte é o martírio. O grupo terrorista concorda em prover os meios de destruição e promover a identidade do voluntário como mártir. O risco da quebra de contrato, sugere Harrison, é coberto (ou segurado contra) pela promoção ampla do "mártir vivo". Na análise de Harrison, o papel desempenhado pelo contrato é, no comentário de Sartre sobre o terrorismo contido em *Critique of Dialectical Reason: I* (1976), executado por "juramento" ou "promessa". Para Sartre, a existência da promessa constitui o grupo terrorista como fraternidade fundada no medo, na qual o terror está internalizado (Sartre, 1976: 431). Em relação ao homem-bomba, o seu testemunho final, no qual sua felicidade de se tornar um mártir é registrada em fotos, vídeos e cartas, equivale ao juramento sobre a espada. Como Harrison explica:

> Poucos dias antes do evento, o voluntário registra sua declaração final de alegria de se tornar um mártir, em fotos, vídeos e cartas aos amigos e à família, e a partir de então fica gloriosamente morto, apenas temporariamente ainda vivo... Depois que o registro foi distribuído e as cartas e fotos foram enviadas, a facção completou sua parte, e o voluntário não pode mais recuar, já que ele, nesse momento, perderá mais quebrando o contrato do que o cumprindo (Harrison, 2004: 8).

Embora a análise de Harrison da instituição do "mártir vivo" seja instrutiva, seu erro é mudar a perspectiva de uma economia sacrificial do martírio para uma economia da utilidade; ou, em outras palavras, transformar um "processo simbólico (ritual de troca) num processo econômico (redenção, trabalho, dívida, personalidade)" (Baudrillard, 1993: 134-5). Do ponto de vista da economia *restritiva* do homem-bomba suicida sob contrato, a explosividade do terror suicida está contida dentro de um espelho da produção capitalista. No entanto, da perspectiva da economia *geral*, que enfrenta a lógica sacrificial do martírio, a obrigação acerca do presente do terror (enquanto encarnada na promessa ou juramento relativo à figura ambígua do "mártir vivo") manifesta o que Derrida se refere como um "espectro alojado dentro da própria política" (Derrida, 1997: 138). É com essa existência *espectral* do homem-bomba suicida que quero concluir.

Para essa parte da minha análise, recorro ao exemplo de um vídeo sobre o testemunho final de um homem-bomba libanês, que inspirou *Three Posters: A performance-video*, de Elias Khoury e Rabih Mroué, exibido pela primeira vez em 5 de setembro de 2000, na Samaha House, em Beirute, no Festival Ayloul.[11] Analiso essa gravação (que foi incluída na performance final) não só para sugerir que o testemunho gravado do combatente da resistência libanesa transforma o homem-bomba num espectro, que existe num "não-lugar" entre a vida e a morte – e que dessa forma assombra a economia política do capitalismo –, mas também, ao introduzir uma leitura lacaniana do desejo pelo martírio

11. A documentação da sua obra e transcrições das gravações de vídeo podem ser encontradas em Mroué (2002: 100-21). Sou grato a Susan Buck-Morss por chamar minha atenção para esse trabalho.

revolucionário, quero sugerir que o testemunho de Satti não está registrado entre a vida e a morte, mas escrito entre duas mortes.

V

Ele está morto e vai morrer...
Barthes, sobre Alexandre Gardner:
Portrait of Lewis Payne, 1865

A ação em *Three Posters*, de Khoury e Mroué, gira em torno de um vídeo gravado em 1985, por Jamal Satti, membro do partido comunista libanês e combatente da Frente de Resistência Nacional. Numa cópia-master do vídeo não editado, descobriu-se que o combatente da resistência tentou três vezes registrar seu testemunho final. O vídeo foi gravado apenas poucas horas antes de Satti realizar uma operação suicida contra o exército israelense, que então ocupava o sul do Líbano, e a versão final editada foi veiculada no noticiário das 20 horas da Lebanese Television, numa terça-feira, em 6 de agosto de 1985. Num ensaio que acompanha o texto da performance, intitulado "A fabricação da verdade", Mroué explica:

> Encontramos o vídeo original por acaso, sem cortes. Ali, Jamal Satti repete seu testemunho três vezes diante da câmera antes de decidir sobre a melhor versão para apresentar ao público. No entanto, a diferença entre essas três versões é mínima, sem importância. O público devia ver apenas uma das tentativas; um documento incontestável, inequívoco. Ao vermos a fita original, imediatamente nos rendemos ao feitiço dessas repetições de tentativas, cedemos à tentação, e decidimos apresentar o vídeo ao público como está, sem edição. Até o tornamos objeto da nossa performance teatral, *Three Posters* (Mroué, 2002: 114).

A hesitação e a repetição existentes na versão original não editada da gravação de Satti incitaram Mroué a formular questões a respeito dos aspectos performativos do testemunho:

Assim que Satti fica diante da câmera para gravar seu testemunho, é traído pelas palavras, que saem hesitantes e gaguejantes. Seu olhar não tem foco, fica inquieto e parece perdido. Essas diversas tomadas são como as de um ator ensaiando para desempenhar seu papel (Mroué, 2002: 114-5).

Examinarei o relacionamento entre a imagem fotográfica e a morte de modo mais detalhado abaixo. Por enquanto, no entanto, gostaria de tratar da temporalidade da declaração ou juramento gravado do homem-bomba, pois o status ambíguo dessa "morte em vida" representa o âmago da nossa discussão restante. Mroué constata o caráter espectral imanente do "mártir vivo" ao considerar os testemunhos gravados dos homens-bomba como "instantes inefáveis de um não-lugar entre a vida e a morte" (Mroué, 2002: 114).[12] Se Mroué emprega uma metáfora espacial em sua leitura relativa ao deslocamento do físico na morte do mártir, também é possível tratar das qualidades temporais do mártir e da morte revolucionária entre "os 'dois momentos do tempo' unidos pelo contrato" (Mauss, 1969: 35). Nesse caso, é importante lembrar que em *Humanism and Terror*, Maurice Merleau-Ponty caracterizou os revolucionários como "homens convencidos que estão *fazendo história*, e que, em conseqüência, já enxergam o presente como passado" (Merleau-Ponty, 1969: 29). Para Zizek, a tendência dos revolucionários de enxergar o presente como passado corresponde a um a visão da História do "ponto de vista do julgamento final"; isto é, "nos olhos do grande Outro da história" (Zizek, 1989: 142). É essa perspectiva do destino simbólico da revolução no julgamento final que motiva a formulação de Merleau-Ponty: "História é terror" (Merleau-Ponty, 1969: 91). Em termos

12. Há um paralelo importante entre a descrição de Mroué sobre a imagem gravada do homem-bomba enquanto ocupante de um "não-lugar" entre vida e morte, e as descrições do "ser indefinido" do *Muselmann* ou "muçulmano" nos campos de extermínio nazistas. Ver Agamben (1999), a introdução de Gil Anidjar para Derrida (2002) e Zizek (2001). Nesse contexto, também é importante reconhecer o vínculo entre "testemunha" e o islâmico *shahid*, significando tanto "testemunha" como "mártir". Ver Bowker (1991). Finalmente, a ênfase sobre a "morte em vida" relativa ao homem-bomba/mártir pode ajudar a esclarecer a afirmação de Susan Buck-Morss: "Podemos considerar o espetáculo terrorista como uma plataforma da definição ontológica de Heidegger a respeito do ser humano como 'sendo-para-a-morte'" (Buck-Morss, 2003: 73).

lacanianos, o último testemunho gravado do homem-bomba revolucionário e martirizado está situado "entre duas mortes" (Zizek, 1989: 135).

Antes de analisar o testemunho de Satti e a interpretação de Mroué em relação a Lacan com mais detalhes, é importante considerar a materialidade da existência de Satti entre duas mortes: isto é, a relação entre vídeo e morte. Paradoxalmente, no entanto, a fim de analisar o relacionamento material entre vídeo e morte nesse contexto, é pertinente recordar o vínculo estabelecido há muito tempo entre morte e imagem fotográfica documentado por Susan Sontag e Roland Barthes. Para Sontag, "uma fotografia não é apenas uma imagem... é também um rasto, algo diretamente reproduzido do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária" (Sontag, 1979: 154). De modo semelhante, Barthes identifica a relação entre a imagem fotográfica e a morte, que ele encontra no ato inautêntico de posar para um retrato (Barthes, 1984: 13-4). No entanto, o relacionamento entre câmera e morte no capitalismo tardio não se restringe à imagem do retrato fotográfico. Também se encontra nos textos sobre a condição do vídeo; a forma de arte que Fredric Jameson considerou mais "rigorosamente contérmina ao próprio pós-modernismo enquanto período histórico" (Jameson, 1991: 73). Por exemplo, em "Video Black – The Mortality of the Image", Bill Viola observa:

> Se havia uma seqüência de imagens desdobrando-se no tempo, havia 'uma imagem em movimento', e com isso, por necessidade, um começo e um fim; imagens mortais, com a câmera como morte (Hall & Fifer, 1990: 483).

A câmera de vídeo diante da qual Satti grava sua proclamação pública de martírio também é um aparato de intimidade: um homem que hesita diante do terror íntimo da morte. Como afirmou Lyotard: "Terror é exercido intimamente" (Lyotard, 1997: 212). Ao exibir o testemunho não editado, Mroué está efetivamente devassando uma intimidade, que é, ao mesmo tempo, pública. No entanto, essa é a própria condição do testemunho em vídeo; ou seja, a condição de *intimidade externa* – o âmago traumático do real, que não pode ser integrado na ordem simbólica que Lacan chamou de *L'extimité* (Zizek, 1989: 132).

Assistir o depoimento gravado de um homem-bomba que já está morto, talvez seja uma maneira de olhar de viés para uma morte estendida além da sua duração lógica. Em relação à intimidade externa, também é o não-lugar traumático dos fantasmas: "O retorno dos mortos é o sinal de uma perturbação no rito simbólico, no processo de simbolização; os mortos voltam como coletores de alguma dívida simbólica em aberto" (Zizek, 1992: 23). Com a repetição do testemunho gravado de Satti, assistimos o retorno eterno dos mortos; isto é, presenciamos o retorno *a vir* do mártir vivo, como manifestação da obrigação duradoura de retribuir o presente do terror.

VI

Pai, você não vê que estou em chamas?
Sigmund Freud, 1976

Em *Camera Lucida*, Barthes analisa a obra *Portrait of Lewis Payne* (1865), de Alexander Gardner. A ambigüidade do "futuro anterior, do qual a morte é o marco", que Barthes identifica na fotografia de Lewis Payne, e que exprime o visível conceito espectral de Lacan a respeito de "entre duas mortes", também se evidencia no testemunho gravado de Jamal Satti. E essa temporalidade ambígua da existência espectral entre duas mortes está encarnada na própria gramática testemunhal de Satti. Como Mroué efetivamente assinala, o martírio é uma condição performativa:

> O jovem começa se apresentando: "Sou o camarada martirizado Jamal Satti..." (...) parece que o martírio é realizado no mesmo instante em que o jovem anuncia seu martírio diante da câmera, por meio dessa mesma proclamação. Eis por que é tão natural para ele se apresentar, dizendo: "Sou o camarada martirizado Jamal Satti..."; e não "Sou Jamal Satti, e logo serei um mártir...". O martírio ocorreu antes da missão suicida, e, dessa maneira, se essa operação ocorreu realmente ou não, não faz mais qualquer diferença real (Mroué, 2002: 115).

O emprego do tempo pretérito para descrever um acontecimento futuro situa o mártir vivo entre duas mortes, não, como se podia esperar, entre a morte real do corpo humano e sua morte simbólica no martírio, mas sim entre sua morte no simbólico (martírio) e no imaginário (presenciada na identificação de Satti com Che Guevara). Porém, diante do terror da História – sob a forma de uma "máquina do aparato fotográfico, perscrutando o sujeito como o cano de uma arma de fogo" (Jameson, 1991: 73) – o sujeito revolucionário titubeia. A hesitação e a repetição presentes na gravação não editada abrem uma lacuna entre a morte imaginária (Ideal-Ego) e a morte simbólica (Ego-Ideal) do homem-bomba suicida. Em resumo, os deslizes na tentativa de Satti registrar seu testemunho final em vídeo revelam a vacilação do simbólico e do imaginário no âmago do real.

Então, não será a hesitação e a repetição do testemunho em vídeo de Jamal Satti talvez o âmago do real que libera o presente do terror e desperta "com um golpe" a ordem simbólica do seu sonho de martírio revolucionário? Como Merleau-Ponty salienta, a hesitação é uma traição inconsciente da revolução, pois o revolucionário "considera aqueles que hesitam como traidores" (Merleau-Ponty). Além disso, na economia espectral do martírio revolucionário, a traição da revolução se manifesta no desejo pela própria vida. No fim, Mroué não pode ajudar, mas sim interpretar as tentativas repetidas de Jamal Satti como um desejo pelo adiamento da morte, "nessas terras deprimentes, onde se considera o desejo de viver uma traição vergonhosa contra o Estado, o Estado-nação e a pátria" (Mroué, 2002: 117).

Em conclusão: "Todos os homens são explosivos", afirmou Bataille (Bataille, 1991: 75). A provocação de Bataille daria crédito à proposição de Baudrillard: "Terrorismo é o ato que restaura uma singularidade irreduzível no centro de uma sistema de troca generalizada" (Baudrillard, 2002: 9). Contudo, Satti grava seu testemunho três vezes, uma repetição que abala a singularidade do evento numa estrutura triádica, que sugere que todos os homens-bomba explodem três vezes: no simbólico, no imaginário e no real. É uma estrutura que espelha a economia geral do *potlatch*, na obrigação de dar, receber e retribuir o presente do terror.

Epílogo

Final da década de 1950, Cuba sob o regime de Batista. No seu caminho para o Hotel Capri, pertencente a Hyman Roth (Lee Strasburg), Michael Corleone presencia a prisão de rebeldes pró-Castro pela polícia. Então, um guerrilheiro rompe a barreira policial e sai gritando "Viva Fidel!". O rebelde empurra o chefe da operação contra a viatura e explode uma granada de mão escondida, matando a ambos. Mais tarde, no Capri, há uma pequena festa para celebrar os 67 anos de Roth. Pressentindo uma revolução iminente em Cuba, Michael reflete sobre a tática do rebelde:

> Michael: "Um rebelde estava sendo preso pela polícia. Em vez de ser levado vivo, preferiu explodir a granada que estava escondida no paletó. Ele se matou e levou junto o chefe da operação... Pensei, os soldados são pagos para lutar, mas os rebeldes, não".
> Roth: "O que isso quer dizer para você?"
> Michael: "Que eles podem ganhar".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 1999.

BADIOU, Alain. *Infinite Thought: Truth and the Return of Philosophy*. London: Continuum, 2004.

BARRAUD, Cécile; DE COPPET, Daniel; ITEANU, André & JAMOUS, Raymond. *Of Relations and the Dead: Four Societies Viewed from the Angle of Their Exchanges*. Oxford: Berg, 1994.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. London: Fontana, 1984.

BATAILLE, Georges. *The Accursed Share: An Essay on General Economy*. New York: Zone, Volume 1: Consumption, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage, 1993.

_____. *The Spirit of Terrorism and Requiem for the Twin Towers*. London: Verso, 2002.

BOTTING, Fred & WILSON, Scott (eds.). *The Bataille Reader*. Oxford: Blackwell, 1997.

BOWKER, John. *The Meanings of Death*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
BUCK-MORSS, Susan. *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*. London: Verso, 2003.
DERRIDA, Jacques. *Acts of Religion*. London: Routledge, 2002.
_____. *Given Time: 1. Counterfeit Money*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
_____. *The Gift of Death*. Chicago: University of Chicago. 1995.
_____. *Politics of Friendship*. London: Verso, 1997.
_____ . FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality. Volume: An Introduction*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
HALL, Doug & FIFER, Sally Jo (eds.) *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. New York: Apeture/BAVC, 1990.
HARRISON, Mark. "The Logic of Suicide Terrorism". Estudo apresentado na conferência *Weapons of Catastrophic Effect: Confronting the Threat*, na Royal United Services Institute for Defence Studies, 12-14 fev 2003.
_____. *An Economist Looks at Suicide Terrorism*. Disponível em www2.warwick.ac.uk/fac/soc/economics/staff/faculty/harrison/papers. Acesso em nov 2004.
JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
KNABB, Ken (ed.) *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981.
THE KORAN. Harmondsworth: Penguin, 1956.
LACAN, Jacques. *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins1968.
_____. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
LAQUEUR, Walter. *No End To War: Terrorism in the Twenty-First Century*. New York: Continuum, 2003.
LYOTARD, Jean-François. *Postmodern Fables*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
MAUSS, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *Humanism and Terror: An Essay on the Communist Problem*. Boston: Beacon Press, 1969.
MROUÉ, Rabih. *The Fabrication of Truth. Tamáss: Contemporary Arab Representations*. Beirut/Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002.
NOYS, Benjamin. *Georges Bataille: A Critical Introduction*. London: Pluto Press, 2002.

RAHEJA, Gloria Goodwin. *The Poison in the Gift: Ritual, Prestation, and the Dominant Caste in a North Indian Village*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
SAHLINS, Marshall. *Stone Age Economics*. London: Tavistock, 1974.
SARTRE, Jean-Paul. [1976] *Critique of Dialectical Reason: I: Theory of Practical Ensembles*. London: Verso, 1982.
SCHRIFT, Alan D. (ed.). *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*. London: Routledge, 1997.
SONTAG, Susan. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
ZIZEK, Slavoj . *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
_____. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1992.
_____. *Did Somebody Say Totalitarianism?: Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*. London: Verso, 2001.

FRAGMENTOS DO DISCURSO DA MORTE ATÔMICA[1]

Marcos Reigota[2]

1. Hiroshima e Nagasaki

Em 1999 vários jornais publicaram reportagens e artigos analíticos sobre o século XX. Neles, constatamos a importância política, social, cultural, científica e ecológica que teve o desenvolvimento da opção nuclear com fins bélicos após a II Guerra Mundial. A Folha de São Paulo publicou, em 07 de março de 1999, artigo assinado por Carlos Eduardo Lins da Silva, intitulado "As reportagens do século", com trabalhos selecionados por especialistas da Universidade de Nova York.

A reportagem escolhida em primeiro lugar tem por título "Hiroshima", e o texto que a acompanha é o seguinte:

> O melhor texto jornalístico do século 20, de acordo com a lista da NYU (New York University), é seco, contido e objetivo. Quarenta anos depois de tê-lo escrito, John Hersey o explicou em carta ao historiador Paul Boyer: "O estilo simples foi

1. Esse texto foi extraído da pesquisa "Hirsoshima e Nagasaki: seu legado ético, ecológico e pedagógico", realizada em 2000 na Josai International Univesity, com o apoio da Fundação Japão e da Universidade de Sorocaba. Agradeço a colaboração do professor Masato Morita
2. Universidadade de Sorocaba.

> deliberado e eu ainda acho certo que eu o tivesse adotado. Um modo literário ou uma demonstração de paixão teriam me colocado na história como mediador. Quis evitar essa mediação para que a experiência do leitor fosse a mais direta possível".

Hersey colheu o material para a sua reportagem em três semanas de maio de 1946. Falou com centenas de pessoas em Hiroshima. Ao final, resolveu se concentrar no depoimento de seis sobreviventes do ataque nuclear: uma escriturária, um médico, a viúva de um alfaiate, um sacerdote alemão, um cirurgião e um pastor metodista. "Hiroshima" conta em 31 mil palavras o que cada um deles fazia às 8h15 de 6 de agosto de 1945, quando a bomba nuclear explodiu, como eles reagiram aos acontecimentos do dia e como viveram durante os nove meses seguintes. A pauta lhe havia sido dada por Willian Shawn, secretário de redação da "New Yorker", que se impressionara com a falta de personagens humanos nas milhares de reportagens publicadas sobre Hiroshima em 1945 e 1946. As 150 páginas do manuscrito foram redigidas em seis semanas.

Depois, por oito dias, Hersey, Shawn e Harold Ross, editor da revista, se dedicaram, em tempo integral, a editar cada frase. A edição de 31 de agosto de 1946 da revista "New Yorker", sem nenhuma chamada de capa para o texto que ocupava todo o seu conteúdo editorial, se esgotou em apenas dois dias (Silva, 1999: 1).

Em 9 de dezembro de 1999, o mesmo jornal publicou um caderno especial com o título "O século da imagem", com fotos que marcaram a história. A primeira delas é a nuvem radioativa – o "cogumelo" – provocada pela explosão de uma das duas bombas atômicas lançadas no Japão pelos EUA. O texto (não assinado) que acompanha essa imagem registrada pela U.S. Signal Corps/ Associated Press é o seguinte:

> Um dos episódios mais bárbaros do século é registrado pelas lentes do exército norte-americano. Uma coluna maciça de fogo e fumaça desenha no ar um imenso cogumelo. Um bombardeiro B-29 norte-americano joga a bomba atômica sobre a cidade de Nagasaki, no Japão, matando mais de 70 mil pessoas. É dia 9 de agosto de 1945. Três dias antes, os EUA lançaram o primeiro artefato do gênero em Hiroshima, onde tinham sido registradas outras 60 mil mortes. O poder destrutivo da nova arma encerra a guerra no Pacífico e, ao mesmo tempo, desencadeia um novo tipo de temor internacional. Nas décadas seguintes, as duas maiores potências nucleares, EUA e URSS, usam a ameaça de seus arsenais para dividir o poder político no planeta, um tenso equilíbrio de forças que fica conhecido como Guerra Fria. (Folha de São Paulo, Caderno especial, 1999)

Com o título "Estilhaços de Hiroshima caem em São Paulo", a Folha de São Paulo, de 5 de agosto de 1999, noticia as atividades, em São Paulo, que marcaram os 54 anos da bomba atômica. Entre elas estava o lançamento do livro *Gen-pés descalços*, de Keiji Nakazawa, que retrata o cotidiano de uma família pacifista em Hiroshima, antes e depois da bomba. Outra atividade foi a palestra do Sr. Takashi Morita, que vive no Brasil há 43 anos. O Sr. Morita, de 73 anos, preside a Associação de Vítimas de Bomba Atômica, fundada por ele em 1984, e que reúne 160 pessoas.

Sobre o dia 6 de agosto de 1945, às 8h15, se lê:

> Na noite do dia 5, nem Morita nem os 200 policiais que serviam no quartel dormiam bem. "Aviões voaram toda a noite. Achamos que viria bombardeio". Seus superiores logo tomaram as providências: mandaram um grupo de dez policiais cavar abrigos antiaéreos num bairro próximo do centro. Às 8h, Morita já havia tomado café da manhã e estava na rua com seus nove colegas. Pegaram um bonde e desceram no terceiro ponto: "Íamos em fila indiana quando surgiu uma claridade muito grande pelas nossas costas. Não houve som nenhum, não sentimos nada e fomos arremessados ao chão". Eram 8h15 e a bomba havia explodido a 580 metros de altura, sobre o centro da cidade. Apelidado de "Little Boy", tinha três metros e levava em sua barriga 60 quilos de urânio enriquecido. Lá pelo meio dia, o policial foi ao centro da cidade, tentar verificar o que havia ocorrido. "Vi prédios queimados, estruturas retorcidas, pedaços de colunas. E uma montanha de cadáveres". Dois dias depois, Morita foi hospitalizado para tratar de suas queimaduras na nuca (Finotti, 1999: 1).

A reportagem noticia também que em 1988 o Sr. Takashi Morita pediu aos 188 sobreviventes que conhecia que relatassem por carta como viveram o dia 6 de agosto de 1945, e, para os habitantes de Nagasaki, o dia 9 de agosto. Pediu que contassem como esses dias mudaram suas vidas. Muitos dos relatos foram escritos sob a condição de que estes não fossem publicados, ou que os nomes dos sobreviventes não fossem revelados. Os sobreviventes temem ser vítimas de preconceito. A pedido do jornal, o Sr. Morita aceitou divulgar, pela primeira vez, trechos de alguns relatos, traduzidos pela professora de japonês Harumi Kawasaki:

> Uma criança pequena, com o corpo todo queimado, com a pele caindo aos pedaços, pedia para mim, também caída: "Irmã, eu queria tomar água". Peguei água de um rio próximo e levei até sua boca. A criança tomou contente e morreu (Mulher, 72 anos, moradora em São Paulo) (Finotti, 1999: 3).

2. New Mexico

Numa conferência em Natal, em 1998, durante o Simpósio Internacional sobre Representações Sociais, Michel Roquette fez uma observação referindo-se ao poder simbólico da bomba atômica. Dizia ele que as bombas atômicas lançadas em Hiroshima e Nagasaki concentram todo o imaginário sobre o tema, como se, aparentemente, tivesse sido a primeira vez que o mundo tivesse conhecido o seu potencial destruidor. No entanto, a primeira bomba atômica explodiu nos EUA, para testar o seu potencial, no deserto de Alamogordo, no Novo México, em 16 de julho de 1945.

Envoltos em mistérios e aventuras, os cientistas que se aglutinaram em torno do projeto americano de construção da bomba atômica tiveram suas atividades altamente recompensadas e legitimadas. Muitos dos cientistas, envolvidos de uma forma ou de outra com a elaboração e construção da bomba atômica, foram contemplados com o Prêmio Nobel de física e de química; outros renegaram a bomba atômica e se tornaram fervorosos pacifistas.

Muitos deles marcaram o ensino e pesquisas da física e da química, como é o caso de Glenn Seaborg, J. Robert Oppenheimer,

Niels Bohr, Enrico Fermi e Albert Einstein. Um dos pesquisadores mais emblemáticos foi Emil Julius Klaus Fuchs, que depois se revelaria, além de um competente cientista, espião do regime soviético.

3. Glenn Seaborg no Le Monde

Glenn Theodore Seaborg morreu, na noite de quinta feira, 25 de fevereiro, na sua casa em Lafayette (Califórnia), como conseqüência de um ataque cerebral que sofreu em agosto de 1998. Nascido no Michigam, em 12 de abril de 1912, esse filho de imigrantes suecos encontrou aos quinze anos um professor que "não ensinava, mas pregava" a química e a física. A ciência o chama e ele integra a Universidade de Berkeley em Los Angeles, na prestigiosa equipe de professores-pesquisadores em química, que dispunha do maior acelerador de partículas da época. Em 1940, ele recomeça as pesquisas de Edwin McMillan, que acabava de descobrir o primeiro elemento transuraniano (o neptunium), e em 14 de dezembro de 1940, Glenn Seaborg e sua equipe observam uma mistura bombardeando um alvo de óxido de urânio. Uma nova substância? O elemento 94, batizado mais tarde de plutônio, estava ao alcance das mãos. Na noite de 23 de fevereiro de 1941, no momento em que uma tempestade caía sobre o campus de Berkeley, Glenn Seaborg, Edwin McMillan, Joseph Kennedy e Arthur Wahl identificam definitivamente esse novo elemento como sendo o plutônio 238. Um mês mais tarde, a equipe, à qual se integrou Emílio Segrè, sintetiza o isótopo 239 e prova que esse átomo é fissível. Um combustível altamente energético para eventuais centrais nucleares, mas cujo principal interesse é, antes de tudo, militar, no momento em que a Alemanha nazista domina a Europa. No final de 1941, o governo americano decide pela construção da arma atômica e o físico Arthur Compton reuniu, na Universidade de Chicago, sob o nome codificado de "Metallurgical Laboratory", uma equipe de pesquisadores com o objetivo de desenvolver uma técnica de produção industrial do plutônio 239. Glenn Seaborg chegou a Chicago na primavera de 1942 e começa, então, "o período mais apaixonante da (sua) vida. Três anos de corrida contra Hitller". Em 20 de agosto, os químicos puderam, enfim, ver os primeiros milionésimos de miligramas do novo

elemento, um sal rosado completamente artificial. Ainda seria necessário produzir muitos quilos para satisfazer as necessidades militares... Em 16 de julho de 1945, explode em Alamogordo (Novo México) a primeira bomba atômica de plutônio. Os acontecimentos se aceleram. Em 6 de agosto, uma bomba atômica de urânio 235 explode sobre a cidade japonesa de Hiroshima, e, três dias depois, em 9 de agosto, uma bomba de plutônio 239 destrói Nagasaki. "Eu teria preferido que uma demonstração tivesse sido feita sobre um lugar desabitado, a fim de deixar ao Japão a possibilidade de se render antes de um eventual bombardeio" – reconheceu mais tarde Seaborg – "mas o governo considerou que isto poderia não funcionar. O Japão poderia se recusar a capitular e nós tínhamos na época uma única bomba...". Quando, em 1961, o presidente Kennedy o nomeia presidente da Atomic Energy Commission, posto no qual ficaria durante dez anos, Seaborg milita por um real controle das armas nucleares. Ele participa da elaboração dos tratados de não-proliferação, assinados em 1963 e 1970.

Suas ocupações mais "políticas" não aposentaram a sua carreira científica. Em 1944, Glenn Seaborg enuncia uma teoria de elementos chamados "superpesados", obtidos pelo bombardeamento de neutrons ou de núcleos de hélium. Isto lhe vale o Nobel de química de 1951, que divide com Edwin McMillan. Ele participa da criação de uma dezena desses elementos transuranianos, e, em 1997, a União Internacional de Química Pura e Aplicada dá ao elemento 106 o nome de "seaborgium". Última homenagem da ciência a este pai da alquimia moderna (Barthélemy, 1999: 19).

4. Paris, 1900

Com o objetivo de se comemorar 100 anos da descoberta da radioatividade e do raio X, foi realizado em 1996, em Paris, o simpósio "Átomo e sociedade", que contou com a participação de, entre outros, Alain Touraine, Michel Maffesoli e Michel Serres.

Serres inicia questionando: "Henri Becquerel descobre a radioatividade em 1896 e recebe o Prêmio Nobel em 1903. O que se passa em Paris entre essas duas datas, ou seja, em torno de 1900?" (Serres, 1997: 15). À sua própria pergunta, Serres responde: "De forma geral, surge em Paris, por volta de 1900, um

sistema novo de representação que nós vamos encontrar em todos os trabalhos de ciência ou arte dessa época: abstrata". Nesse contexto cultural e científico onde se cruzam nomes como Monet, Debussy, Ravel, Bergson, Hadamard, etc., é que, para Serres, "Henri Becquerel descobre a radioatividade, como um caso particular desse movimento de descobertas coletivas" (Serres, 1997: 17-8).

5. Bruxelles, 1958

As bombas atômicas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki não foram suficientes para mostrar o perigo que esses artefatos bélicos representavam para a humanidade. Vários países, entre eles os EUA, assim como a ex-URSS, a França, a Inglaterra e a China empenharam-se para possuir essa arma que, além do potencial destruidor, estava carregada de símbolos: potência política, militar, desenvolvimento tecnológico e domínio na geo-estratégica internacional.

Logo após a II Guerra Mundial, inicia-se a corrida armamentista. Em 1946, os EUA continuam com os seus testes nucleares, sendo que o mais conhecido e com maiores conseqüências ecológicas foram os testes relacionados com a bomba de hidrogênio, realizados em 1954, no atol de Bikini. Os soviéticos testaram a sua primeira bomba atômica em setembro de 1949. Na então chamada "cortina de ferro", a corrida pelo domínio da tecnologia atômica e produção de armas nucleares foi muito intensa. Como característica do regime stalinista, a população não tem como se manifestar contra as diretrizes traçadas pelos burocratas do Partido; por outro lado, o processo ideológico e educativo difunde a idéia do "átomo para fins pacíficos". Discurso esse que muitas vítimas de Chernobil lembrarão, décadas depois (Alexievitch, 1997).

É no clima de otimismo que, em Bruxelas, como símbolo da Exposição Universal, foi construído o monumento em forma de átomo, em 1958. Esse monumento emblemático, um dos mais significativos exemplares da arte kitsch em toda Europa, existe até hoje (a previsão era de que seria demolido após a Exposição Universal), tendo se tornado um cartão-postal obrigatório da capital belga, sede da União Européia e da OTAN.

"O símbolo de Bruxelles", como é indicado em vários documentos para turistas, é uma maciça construção de 102 metros de altura, sendo que cada uma de suas nove esferas (representando a estrutura química do átomo) pesa 200 toneladas. Esse monumento pesado – de aço e capital simbólico – é com freqüência representado nas histórias em quadrinhos – modalidade artística das mais vigorosas na Bélgica, e é, atualmente, um monumento incorporado à paisagem e ao imaginário daquele país.

6. Duas cartas

Os escritores Kenzaburo Oe (Prêmio Nobel de Literatura de 1994 e Prêmio Europalia, concedido pela Comunidade Européia em 1989) e Mário Vargas Llosa trocaram duas cartas publicadas em janeiro e fevereiro de 1999 no jornal El País, de Madrid. Nelas os escritores comentam seus livros e personagens, falam de literatura e leitores, de política, de suas convicções, etc., como dois velhos amigos que se respeitam e se querem bem. Na segunda carta de Kenzaburo, publicada em 8 de fevereiro de 1999, com o título de "El poder de la inocência", há referências ao tema nuclear:

> Era inevitável que um processo de modernização tão violento e espetacular causasse no Japão e nos japoneses uma série de profundas feridas. Na primeira metade deste século, foi o Japão que infligiu feridas a outros países e povos da Ásia. Como primeiras vítimas do poder destruidor das armas nucleares, o Japão e os japoneses receberam, por sua vez, feridas morais que seriam herdadas no futuro. (...) No início deste ano, um respeitado professor da Universidade de Harvard propunha, em artigo publicado num jornal japonês, três condições hipotéticas para que o Japão pudesse possuir armas nucleares: 1) O cancelamento de seus acordos militares com os Estados Unidos; 2) Uma ameaça séria por parte da China; 3) Uma mudança profunda na opinião pública japonesa. Para ser justo com o professor, a essa citação tem que se acrescentar também sua conclusão: enquanto continuar a dominante presença americana no leste da Ásia, o Japão não terá um arsenal nuclear próprio. Eu faço parte dessa opinião pública que tem que se expressar em relação ao Japão e aos japoneses do próximo século. E eu, pelo menos, creio que, em nome da paz duradoura e independente, o Japão deveria tomar o caminho da abolição de todo tratado com qualquer país que ofereça bases militares e prometa a colaboração em ações militares. O que aconteceria se o Japão tivesse seu próprio arsenal nuclear, conforme a primeira dessas três condições hipotéticas? Minha condição de novelista me obriga a imaginá-lo. A possível tensão que se geraria entre a China e o Japão levaria os japoneses à histeria coletiva. E daria lugar a uma expansão colossal do poder nuclear do Japão. Nesse processo, é impossível adivinhar qual seria o primeiro a atacar o outro. Mas, se declarada uma guerra nuclear entre a China e o Japão, não seria o imenso continente, mas sim o pequeno arquipélago, o que terminaria inteiramente extinto como nação pelas armas nucleares. (...) É, por conseguinte, em primeiro lugar, um imperativo categórico que o Japão não tenha nunca um arsenal nuclear. Pelo contrário, o Japão deve criar, por vontade própria, algumas condições de paz duradoura nas suas relações com a Ásia e o resto do mundo. Esses são meus dois desejos para a primeira década do século que chega, em que, é provável, ainda estarei vivo. Uns desejos pensados em meio a uma sensação de total impotência. É possível que pense que, como na minha primeira carta (El País, 10 jan), insisto em falar de um tema muito difícil para um escritor. Só espero que compreenda que os meus desejos são derivados de minha certeza na virtude da não violência ou da inocência inerente à natureza humana, que confio [que] sobreviva no próximo milênio (Oe, 1999: 17).

Mario Vargas Llosa responde, na "Segunda carta a Kenzaburo Oe", publicada no El País, em 14 de fevereiro de 1999, às idéias e hipóteses do escritor japonês, ao mesmo tempo em que explicita as suas próprias sobre o mesmo tema:

> Sinto o maior apreço pelos alarmes e preocupações que merece o seu país e compreendo que, no seu empenho de conquistar uma paz duradoura, lute para que o Japão rescinda todo tratado que implique aceitar bases militares e uma colaboração militar com qualquer outro país. Depois de ter vivido o apocalipse de Hiroshima e Nagasaki, é compreensível que o movimento

pacifista logre tantas forças no seu país e que, no Japão, a campanha pela abolição das armas atômicas tenha mais dinamismo e popularidade que em qualquer outra sociedade e conte com o apoio de intelectuais tão respeitados como o senhor. Ninguém dotado de um sentido comum poderia recusar sua posição (su juicio) de considerar "abominável" a "decisão de ter armamento nuclear". Em termos parecidos eu qualifiquei, em um artigo recente, a fabricação de bombas nucleares pela Índia e Paquistão, insensatez que, além de provocar uma feroz carnificina em caso de um conflito armado entre ambos os países, constitui um perigosíssimo precedente para que outros países do Terceiro Mundo sigam esse sinistro exemplo. E fui também um dos primeiros a criticar os testes nucleares no Pacífico, com os quais inaugurou a sua presidência o mandatário francês Jacques Chirac. (...) No entanto, não posso subscrever as teses dos pacifistas, por mais respeito que me mereçam o generoso idealismo que as inspira. Creio que todo intercâmbio de idéias sobre o pacifismo e as armas nucleares deve partir de uma circunstância concreta, não de uma postura abstrata. Tais armas, lamentavelmente, já estão aí. É uma desgraça para a humanidade, sem dúvida, mas essa lamentação não tem eficácia nenhuma. O importante é atuar de maneira realista, tratando de conseguir objetivos possíveis. Quer dizer, de imediato frear a corrida armamentista, impedindo a proliferação de armas nucleares nos países que ainda não as têm, em vez de pressionar em favor da progressiva eliminação dos arsenais nucleares das nações que as possuem. (...) Países como o seu e o meu podem renunciar de maneira unilateral a ter armas nucleares, aliás, devem fazê-lo. Mas, reconheçamos que esse é um privilégio de que desfrutam o Japão e o Peru devido a que, no mundo de hoje, o poderio militar atômico está primordialmente concentrado nas potências ocidentais, quer dizer, nas sociedades democráticas. Isto não tira o perigo das armas nucleares, evidentemente. Mas assegura um mínimo de responsabilidade moral e política na hora de utilizá-la A prova é que, no último meio século, a arma nuclear não foi empregada e melhor serviu para impedir que o Império soviético se estendesse, agregando mais colônias ou satélites do que os que obteve no final da II Guerra Mundial. O que teria

acontecido se os Estados Unidos houvessem renunciado, em nome do ideal pacifista, a se abastecer, nos anos quarenta, das armas nucleares que Hitler procurava avidamente para conquistar o mundo? E qual haveria sido o desenlace final da Guerra Fria se, nos anos cinqüenta, somente a União Soviética tivesse mísseis nucleares, porque a Grã-Bretanha, França e os Estados Unidos renunciaram a fábrica-los em nome do pacifismo? Temo muito que hoje não seria só o Tibet um país invadido e colonizado por uma potência totalitária cujo governo, ao contrário do que acontece numa democracia, não tem que prestar contas à opinião pública de seus atos, nem subordina sua conduta a uma legalidade e goza de impunidade para os seus crimes. (...) O equilíbrio do terror é, desde então, perigosíssimo, já que não exclui nem os acidentes nem as iniciativas insensatas de algum ditador enlouquecido e megalômano. (...) Por isso, é indispensável trabalhar, com todos os meios a nosso alcance, em favor da gradual e sistemática destruição de todos os arsenais nucleares existentes e por uma vigilância internacional destinada a impedir que, num futuro, reapareçam. Essa política, com todos os seus riscos, parece-me menos perigosa que a de pedir às potências democráticas que destruam seus arsenais *motu propio*, como um exemplo que o resto do mundo deveria seguir em busca da paz mundial (Llosa, 1999: 15).

7. Em 26 de abril de 1986

Em 26 de abril de 1986, aquela fria e feia cidade, de nome difícil, habitada por pessoas sem muitas perspectivas além de viver o seu dia-a dia, ver nascer e crescer os seus filhos e enterrar os seus velhos com todas as honras devidas, entra para a história da humanidade como palco de uma das maiores tragédias tecnológicas do século XX. Assim como Hiroshima e Nagasaki, Chernobyl tornou-se referência obrigatória para se pensar as possibilidades, opções e riscos que diferentes camadas sociais enfrentam (ou combatem) nos mais diversos pontos do planeta.

Decorridos vários anos após aquela manhã de abril, muito já se escreveu, se discutiu e se mostrou sobre Chernobyl. A escritora Svetlana Alexievitch, no seu livro *La Supplication:*

Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse, deu voz a muitos e diferentes sobreviventes. Em praticamente todos os relatos, encontram-se referências às enormes dificuldades que o povo soviético passou durante a II Guerra Mundial, ao fatalismo balcânico, ao papel "condutor" do Partido, ao medo dos homens e mulheres grávidas, as reais e concretas conseqüências da radiação na saúde das pessoas, na vegetação, nos animais, na água e nos alimentos. Como conviver com algo que não se vê e que, no entanto, se faz tão presente, concreta e dolorosamente presente, como é o caso da radiação? Parece ter sido essa a pergunta que Svetlana Alexievitch fez a todos os seus entrevistados, dez anos depois do acidente.

8. Trecho (dificilmente) escolhido

> Eu fui... Poderia ter evitado, mas fui como voluntário. Nos primeiros dias, não encontrei pessoas indiferentes. Foi só depois que encontrei pessoas com os olhos vazios... Todo o mundo parecia estar acostumado. Receber uma condecoração? Ter privilégios? São bobagens! No que me diz respeito, eu não precisava de nada. Um apartamento, um carro, uma datcha... Eu já tinha tudo isso. De fato, isso era coisa de um homem. Os verdadeiros homens não recusam as missões realmente perigosas. Os outros? Eles ficam embaixo da saia de suas mulheres... Um tem mulher que vai ter filho; outro tem crianças pequenas; o terceiro sofre de queimaduras do estômago... Nós fazíamos uma série de juramentos e nós íamos. Nós voltamos para casa. Eu tirei toda a roupa que vestia e joguei no lixo. Mas dei meu capacete ao meu filho. Ele me pediu tanto. Usava-o constantemente. Dois anos mais tarde descobriu-se que ele tinha um tumor no cérebro... A senhora pode advinhar o que vem depois. Não quero mais falar. (Depoimento de um bombeiro) (Alexievitch, 1998: 84).

Sorocaba, 28 de maio de 2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXIEVITCH, S. *La supplication: Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*. Paris: JC Lattès, 1998.

BARTHÉLÉMY, P. Disparition. Glenn Seaborg-Le découvreur du plutonium. *Le Monde*, 02 jan 1999, p. 18.

BENEDICT, R. *O crisântemo e a espada*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1997.

BRECHIN, V. & GOIN, P. A nuclear legacy. *Public Culture*, n. 9, pp-189-96. Photos by Peter Goin, 1997.

DOWN TO EARTH. Nuclear nightmare. *Down to Earth*, 31 out 1999, p. 13.

FINOTTI, I. Estilhaços de Hiroshima caem em São Paulo. 05 ago 1999, p. 1 e 4, Ilustrada.

FOLHA DE SÃO PAULO. O século da imagem. 09 dez 1999, Caderno Especial.

FRANGSMYR T. & ABRANS, I (eds.). *Peace – 1971-1980: Nobel Lectures Includine presentation and acceptance speeches and laureates biographies*. Singapore: World Scientific, 1997.

GUSTERSON, H. *Nuclear rites: a weapons laboratory at the end of the cold war*. San Francisco: The University of California Press, 1996.

HERSEY, J. *Hiroshima*. New York: Vintage Books, 1995.

HOLLOWAY, D. *Stalin e a bomba*. São Paulo: Record, 1994.

HPMM. *The spirit of Hiroshima: an introduction to the atomic bomb tragedy*. Hiroshima: Hiroshima Peace Memorial Museum, 1999.

KONUMA, M. *The impact of nuclear bombing in the post-war Japan*. Isodargo: Rovereto, 2000.

LLOSA, M. V. Segunda carta a Kenzaburo Oe, *El País*, Madrid, 14 fev 1999, p. 15, Opinion.

NAKANO, M. (ed.) *Nagasaki under the atomic bomb: experiences of young college girls*. Tokyo: Soeisha, 2000.

NAKAZAWA, K. *Gen-pés descalços: o recomeço*. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

_____. *Gen-pés descalços: a vida após a bomba*. São Paulo: Conrad Livros, 2000.

_____. *Gen-pés descalços: o dia seguinte*. São Paulo: Conrad Livros, 1999.

_____. *Gen-pés descalços: uma história de Hiroshima*. São Paulo: Conrad Livros, 1999.

NPGHS. *Footprints of Nagasaki*. Nagasaki: Seibonoshi, 1997.

OE, K. *Hiroshima notes*. New York: Grove Press, 1996.

_____. El poder de la inocência: carta a Mario Vargas Llosa, *El País*, Madrid, 08 fev 1999, p. 17, Opinion.

OGURA, T. *Letters from the end of the world: a firsthand account of the bombing of Hiroshima*. Tokyo: Kodansha International, 1997.

RICHIE, D. *Retratos japoneses*. São Paulo: Escrituras/Edunesp, 2001

ROLEFF, T. *The atom bomb*. San Diego: Greenhaven Press, 2000.

SERRES, M. *Paris, 1900, Actes du Colloque Atome &Société*. Paris: Ed. du Centre Antoine Beclere, 1997, pp. 15-29.

SILVA, C. E.L. As reportagens do século. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar 1999, p. 1-Mundo.

TREAT, J. W. Writing ground zero: Japanese literature and the atomic bomb, Chicago: University of Chicago Press, 1995.

TSUCHIDA, H. *Hiroshima collection*. Hiroshima: Hiroshima Peace Memorial Museum, 1995.

YONEYAMA, L. *Hiroshima traces: time, space and the dialetic of memory*. San Francisco: University of California Press, 1999.

A experiência da morte como potência de vida
Christine Greiner
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Linguagens do Corpo

A vida desnudada
Peter Pál Pelbart
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Filosofia

As pantufas de Artaud segundo Hijikata
Kuniichi Uno
Universidade Rikkyo
Trad. Laurence Leclerk e Christine Greiner

Delírio da carne: arte e biopolítica no espaço do agora
Michal Kobialka
Universidade de Minnesota, Departamento de Artes Dramáticas e Dança
Tradução de Carlos D. Szlak

A morte, a arte e a Medusa
Claudia Amorim
Artista e co-organizadora do volume *Leituras do corpo*

Carne urbana
Gail Weiss
Universidade George Washington, Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas

O presente do terror: o ataque suicida como potlatch
Ross Birrell
Tradução de Carlos D. Szlak

Fragmentos do discurso da morte atômica
Marcos Reigota
Universidadade de Sorocaba